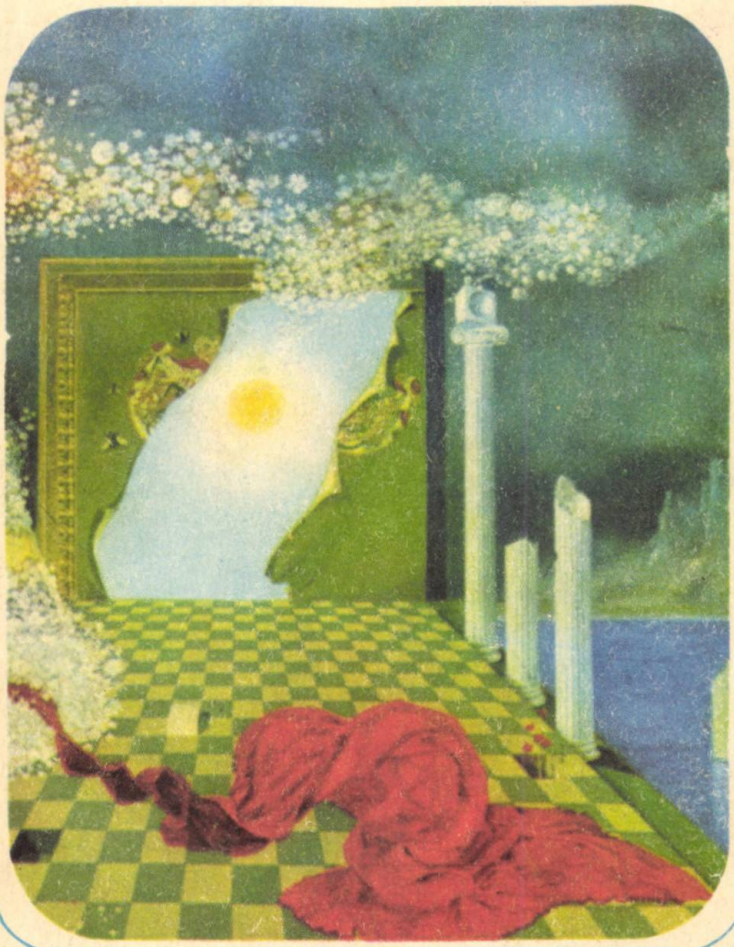
TUDOR VIANU

SCRIITORI ROMÂNI DIN SECOLUL XX



T U D O R V I A N U

SCRIITORI ROMÂNI DIN SECOLUL XX

Ilustrația copertei I reproduce fragmentar o pictură de *Sever Frențiu*.
Coperta a IV-a : fotografie a *autorului* datînd din anul 1920.

TUDOR VIANU

SCRIITORI ROMÂNI DIN SECOLUL XX

Antologie, postfață și bibliografie
de
MIHAI DASCAL

BIBLIOTECA COLEGIULUI
NAȚIONAL "GH. LAZĂR"
NR. INVENTAR
.....52727.....

EDITURA MINERVA
București — 1986

Ediția a II-a, îmbunătățită, în seria „Arcade".

Se reproduce textul după Tudor Vianu, *Opere*, 3, 5. Text stabilit de Cornelia Botez. București, Editura Minerva, 1973, 1975. Articolul *Tudor Arghezi și înnoirea lirismului european* este reprodus după vol. *Studii de literatură universală și comparată*, București, Editura Academiei, 1963.

ARGUMENT

În orizontul operei lui Vianu, menită a concura prin vastitate şi varietate idealul antropologilor, efigia *criticului literar* se estompează parcă. Puţini ştiu însă că ea are în biografia sa un anume pionierat şi că dăinuind a fost şi cauza unor fundamentale mutaţii de viziune. Astfel, ce altceva pot fi ipostazele esteticianului, ale axiologului, ale filozofului culturii sau stilisticianului decît etape inevitabile în tensiunea criticului către mari certitudini teoretice.

Pornind de la această idee, selecţia noastră îşi propune să stabilească identitatea interpretului de literatură Vianu, acolo unde ea sălăşluie *in nuce*: în critica actualităţii sale literare. Delimitînd-o de exegezele consacrate scriitorilor clasicizaţi sau unor ideologii culturale revolute în momentul intrării sale în literatură (Junimea), avem revelaţia unui compartiment cu o vizibilă autarhie, capabil să pună în lumină o optică, un program, o metodologie. Sînt cronici, studii şi eseuri ample, monografice, în care criticul se arată preocupat de coordonatele spirituale ale momentului literar, de specificitatea şi originalitatea lui în cadrul culturii naţionale, într-un cuvînt de „masca" timpului său. Strînse laolaltă, ele îi atestă lui Vianu, cel incriminat adesea de izolare şi individualism aulic, o conştiinţă congeneră şi o vocaţie militantă. De altfel, prin supleţea şi adevărul disociaţiilor valorice, aceste cercetări au ajuns repere clasice în bibliografia autorilor investigaţi, interesînd în egală măsură şi în calitatea lor de contribuţii la evoluţia conceptului românesc de critică.

Structurînd materialul după genurile abordate (poezie, proză, teatru, critică) şi prefaţînd compartimentul propriu-zis morfologic prin două intervenţii critice cu caracter general *(Masca timpului,*

Ce s-a schimbat în literatura românească), ceea ce Călinescu ar fi numit cu termenul de „contemplaţii ideologice", antologia de faţă încearcă să decanteze din materia diversificată a operei lui Vianu cîteva mari capitole de istorie literară, care prin consistenţa lor urmează a sublinia apetenţele intime şi prevalenţele gustului său critic, progresul metodei, premoniţia şi mobilitatea diagnosticianului. În cadrul fiecărui capitol, cronologia este strict respectată, excepţie făcînd doar materialele consacrate unuia şi aceluiaşi autor, care sînt grupate într-un singur modul, de asemenea în ordine cronologică.

M. D.

MASCA TIMPULUI

Dacă nu mă înşel, chiar sub ochii noştri, viaţa noastră literară îşi schimbă masca, drept o dovadă că o altă sensibilitate vine s-o însufleţească. Întocmai ca actorul înzestrat cu o mare mobilitate a figurii şi cu acea minuţioasă stăpînire a reflexelor care îi îngăduie, schimbîndu-se, să fie de-a rîndul vesel, exuberant, surprins sau abătut, această mască a literaturii nu cunoaşte odihnă. Experienţa care constă în a răsfoi o istorie ilustrată a faptelor literare dă rezultatele cele mai sugestive. Pe ecranul alb, lanterna, pe care nimeni nu ştie cine o mînuieşte, proiectează o lungă defilare de fizionomii variate. Trec pe rînd capul cu calpac al boierului diletant, scriitor de versuri odinioară, la care monumentalul bărbii şi portului îţi răpeşte privirea de la expresia sa profund măgulită, ochiul umed şi visător al intelectualului din preajma revoluţiei, fruntea inundată de lumină a lui Mihai Eminescu, pentru ca de atunci, adîncindu-se, trăsăturile scriitorului să adune mai multă umbră, să se încarce cu mai multă energie.

Şi nu este de mirare că, privind această succesiune de tablouri, presupunem mai întîi că oamenii unei generaţii seamănă laolaltă, sau că predispoziţia care stăpîneşte o epocă izbucneşte mai semnificativ într-o fizionomie unică, pentru că faptul grupării în acelaşi timp şi pe acelaşi loc stilizează un singur tip, cu o trudă căreia îi trebuiesc mii de exemplare. Iar dacă mai departe ne gîndim că această nesfîrşită figuraţie este a unui individ identic cu sine în numeroasele-i întru-

pări, a scriitorului prin structură și destinație veșnic același, nu este în adevăr impresionantă lunga lui zbuciumare pe scena istoriei?

Ne-ar trebui ochiul vizionarului pentru a spune dintr-o dată cu ce trăsături va încremeni masca timpului. Acesta este, de altfel, singurul lucru care ne-ar putea mîngîia. În tulburarea incoerentă a vremii, gîndul că un principiu plastic lucrează în noi și fără știrea noastră, că în neutralitatea chinuitoare a epocii slujim unei forme menite conservării, că deși totul amenință să ne surpe ceva contribuie să ne menție, glasul acestei siguranțe este izvorul unei prețioase alinări. Ochiul vizionarului nu-l avem, dar sîntem buni și devotați cititori de literatură. Aci vine societatea să ia mai întîi cunoștință de sine, cînd totul o risipește aiurea; aci găsește concentrată esența ei stilistică. Prin literatură vrem să ne edificăm, așadar, și asupra menirii noastre.

Este neapărat o altă întrebare dacă literatura românească a realizat totdeauna tendința fundamentală a întregii societăți. Ultima sută de ani, în legătură cu care întrebarea se pune, închide în sine un profund contrast care poate fi interpretat și altfel decît în sensul imprecis al abaterii de la tradiție. Abaterea de la tradiție înseamnă în speță divorțul dintre conducători și conduși. Aceștia din urmă erau și în cea mai mare parte au rămas depozitarii tradiției. Cînd pătura conducătoare, prin efectul probabil al unui proces economic care, comercializînd grînele noastre pe piețele străine, o îmbogățea, o aducea astfel să călătorească, trezea în sufletul ei gusturi și aspirații absenteiste; cînd, din această pricină, se trezi că toate legăturile dintre ea și popor erau tăiate, literatura, care rămînea încă ocupația ei predilectă, nu mai întinse la rîndu-i nici o rădăcină în viața difuză a maselor.

Poezia de la 1840 și de mai tîrziu, expresie a interesului literar al claselor dominate, plutea în aceeași atmosferă de nostalgie pentru lucrurile străinătății: ciudă de a nu le putea găsi în țară și dorință de a le încetățeni. Complexul acesta rămase o trăsătură caracteristică a psihologiei noastre; ceva care se controlează în nenumăratele detalii ale sentimentului nostru de relație cu Apusul. Cînd românul vorbește despre Occident, în sonoritatea prelungă a cuvîntului se dezvoltă

o curbă care merge de la iubire la ură. Este terenul pe care în sufletele noastre se declară o ușoară, dar permanentă neurastenie.

Către începutul veacului în care trăim direcția literară, care pînă atunci fusese în mîinile conducătorilor sau ale emulilor lor, reveni unui alt grup. Scriitorii care se înalță în această vreme sînt mai toți fii de țărani sau descendenți de mică noblețe rurală. Deviza epocii deveni: „Înapoi, la tradiție"; și tradiție înseamnă cercul de viață al țărănimii, deși cuvîntul n-are în mod necesar acest înțeles, după cum ne-o dovedește exemplul tradiționaliștilor francezi care îndeamnă înapoi către sfera de valori a curtenilor unui Ludovic al XIV-lea. Un duh mai autentic și mai substanțial se înalță din cele mai bune produse ale epocii.

Dar în timp ce literatura devenea mai matură și mai adevărată, un dublu neajuns apărea. Mai întîi publicul aparținînd așa-numitei păturI conducătoare fu pierdut pentru această literatură. Vina dezrădăcinării o poartă neapărat acest public, dar constatarea lucrului nu remediază cu nimic vechea și mult discutata criză a „inactualității literaturii române". Un al doilea efect, mai dăunător încă pentru că el puse în joc însăși unitatea și calitatea inspirației literare, se produse în sufletele scriitorilor. În timp ce o parte a scriitorimii năzuia către tradiția țărănească, o alta aspira către preluarea tehnicii și a ultimelor motive din Apus. Și este de notat că apariția aceasta, în impulsul ei general este și ea într-un fel tradițională și că, prin urmare, scriitorii care o reprezentau se puteau autoriza și ei de la o anumită tradiție.

Iată însă că pe cînd scriitorii tradiționaliști își îndepărtează o parte din public, occidentaliștii nu puteau cîștiga nici una. Pentru cunoașterea vieții spirituale a Apusului oricine prefera să meargă la izvoarele originale. Rezultă atunci o lungă pierdere de vreme împărțită între o palidă literatură și o sterilă polemică. Puțina lume care se aduna în jurul literaturii inovatoare alcătuia un grup care înțelegea să fortifice, și pe această cale, contactul ei delicat cu Apusul, dar care în adîncul conștiinței se simțea blazată că oricine este adus să înțeleagă că pe lumea aceasta nu poate avea un rol activ.

Între acestea sînt unele semne care anunță sfîrșitul crizei. O mai largă răspîndire a cărții românești — este primul simptom îmbucurător. O mai largă răspîndire a cărții străine — este al doilea simptom care trebuie să ne bucure. Aceasta din urmă ne îngăduie să prevedem că cercul restrîns al inițiatorilor blazați se va desface și că atingerea cu Apusul pe de o parte va fi mai generală, și deci mai fecundă; pe de altă parte, va face imposibilă stearpa imitație pe care n-o încuraja decît ignoranța. În sfîrșit, literatura care se ridică astăzi se îndreaptă cu un ochi mai înțelegător către problemele integrale ale societății, sporește numărul temelor ei, lărgește cîmpul observației, adîncește conflictele. Din totul se înalță presimțirea că munca ei nu va fi de prisos și că la capătul întreprinderii care abia începe va fi realizată formula vremii noastre.

*

Direcția literară pe care am văzut-o trecînd din mîinile conducătorilor în acelea ale scriitorilor. fii de țărani sau răzeși, pare că trece astăzi în puterea unei alte categorii. Dacă este permis de a vorbi cu aceeași libertate și dacă este posibil de a vorbi cu aceeași siguranță despre lucruri prezente, vom spune mai întîi că noua categorie care năzuiește către conducerea literară se autorizează de la un fel de formațiune specială în acest sens. Fenomenul firește că nu datează numai de ieri și că el are preistoria lui.

Punctul de la care trebuie să pornim este și în această privință Mihai Eminescu. Căci pe cînd mai toți scriitorii anteriori exercitau literatura alături de o altă profesiune și în cadrul unei alte vieți, Eminescu cel dintîi este scriitor, și numai scriitor. Cînd face ziaristică el aduce și acolo o conștiință de scriitor, și interesul pe care îl prezintă încă articolele sale, autoritatea lor, caracterul general al discuției, grija unei cît mai perfecte închegări pornesc din aceeași pricină. Influența lui Eminescu a fost extraordinară. Despre poeții de o însemnătate mai redusă care i-au urmat se vorbește ca despre „posteminescieni", caracterizîndu-se prin acest cuvînt mai mult motivele literare, limba și atmosfera decît acea sugestie de viață, care se întinde mult peste cercul posteminescienilor, și pe care am vrea s-o notăm aci.

Ceea ce Eminescu a transmis generaţiilor care i-au urmat a fost credinţa în poezie, în misiunea vieţii de scriitor, în frumuseţea şi utilitatea sacrificiului unei asemenea vieţi. Acel care n-a bănuit şi nu înţelege acest lucru nu-şi poate face nici cea mai slabă idee despre ce a fost atmosfera literaturii române după anul 1890. Alexandru Vlahuţă a întrupat în opera sa ceva din această stare de spirit. Dar lucrul ar trebui urmărit mai de aproape sub forma „istoriei unei generaţii". Se va vedea atunci un roi tineresc gravitînd către focarul în care mulţi trebuiau să-şi ardă aripile, şi în succesiunea de măşti ale timpului: extravagantul cap cu plete.

Nu vrem să spunem că împrejurarea aceasta a fost în toate felurile o binefacere. Lumea de boiemi, răsărită în umbra lui Eminescu, a fost foarte nenorocită, şi lucrul a constituit un rău în primul rînd pentru ea. Apoi, pentru viaţa literară în genere, care s-a văzut astfel blocată de o seamă de oameni care lucrau mai mult sub un fel de influenţă hipnotică decît prin puterea unui gînd nou care cerea să fie transmis. Partea bună a înrîuririi eminesciene a stat în fortificarea conştiinţei misionare a scriitorului. Cunosc o mulţime de lume care va surîde, pentru că lipsa efectivă de idealism a societăţii noastre de azi a creat de mult deprinderea de a-l tăgădui chiar acolo unde se poate întrevedea. Vom spune cu toate acestea că, d. p., în chestiunea revendicărilor ţărăneşti singur scriitorul a fost luptătorul dezinteresat care n-a cerut şi n-a primit răsplată.

Grupul de scriitori legat de revendicările acestei clase interesează în mare grad problema noastră. Nu numai că propaga o conştiinţă misionară, al cărui prim exemplu îl dăduse Eminescu, dar se menţinea în acea izolare a nedreptăţiţilor care făcea să prospere un viu criticism social. În dezordinea unei societăţi care pare a-şi fi pierdut frîul, scriitorul rămîne încă pentru multă vreme glasul care trebuie să judece şi să înfiereze. Cu mari deosebiri de estetică, şi poate şi cu un minus în candoarea cunoştinţei, scriitori, ca d-nii Dem. Theodorescu şi N. Davidescu, unul în *Cetatea idealului*, celălalt în *Conservator & C-ia*, reprezentînd simetric momentul de dinainte şi de după război, fixează în literatura zilelor noastre însuşirea scriitorului critic social.

N-am fi completi dacă n-am adăuga că din izolarea socială la care îl silește conștiința unei misiuni, scriitorul fixează un adevărat post de observație pentru întregimea societății. Situația aceasta, alimentată poate și de resentimentele unui trecut boem, va determina caracterele romanului social, ale cărui zori le vedem de pe acum: pe de o parte, extins la un mai lung cîmp de observație decît acela cu care ne obișnuise literatura țărănească; de altă parte, inspirat de un crud realism, altceva decît tonul idilic care predominase pînă acum.

Tehnica scrisului s-a modificat și ea: s-a amplificat și s-a orchestrat. Un gen literar e pe cale de dispariție și vedem cum altul îi ia locul. Genul literar a cărui dispariție o putem constata astăzi este vechea „schiță novelistică", plină de prosperitate în cadrul restrîns al micilor reviste din jurul anului de răscoală 1907, compusă ca o poemă, străbătută de suflul liric trecător și prin conștiința păturilor protestatare și ale conducătorilor lor, care găseau aci organul adecvat de manifestare literară. Schița nuvelistică, țărănească și lirică, piere astăzi odată cu modificarea condițiilor sociale care o susțineau. Nuvela mare și romanul le înlocuiesc. Cele zece sau douăsprezece opere demne de a fi citite, care s-au scris în scurtul interval care ne desparte de sfîrșitul războiului, permit termenul și îndreptățesc speranța unei „înfloriri".

*

Încercînd termenul de literatură problematică vrem să exprimăm tendința cea mai cuprinzătoare a înfloririi pe care o examinăm aci. Expresia pare a fi nimerită mai întîi pentru că ea indică ceea ce lipsea literaturii de schițe din preajma anului răscoalei și pînă la război. Îi lipsea caracterul problematic, și cele cîteva excepții care s-ar putea cita nu anulează valoarea generală a acestei constatări. Omul nu intrase în luptă nici cu societatea, nici cu sine însuși. Dacă această luptă se dădea uneori în viață, literatura nu reținea decît ecoul unei plîngeri în felul în care nuvela d-lui Al. Brătescu-Voinești alcătuiește un exemplu reprezentativ. Ceea ce înțelegem însă prin „problemă" este o ciocnire de forțe în care personalitatea păstrează energia de a afirma ceva, fie numai pentru a ridica o acuzare, chiar cînd este învinsă.

Un exemplu: d-l M. Sadoveanu ne-a dat în *Oameni din lună* o succintă caracterizare a demoralizării de după război.

Nu fără un înțeles mai adînc publicîndu-l mai întîi în *Viața românească*, autorul acestui scurt roman se ascundea sub pseudonimul Silviu Deleanu, care trebuia să pară, așadar, numele unui tînăr scriitor necunoscut, trezit la vocația literară de niște împrejurări care ar fi împresurat și prima sa confruntare cu viața. Un cunoscător adînc al literaturii noastre ar fi putut însă ghici și, dacă n-ar fi ghicit, și-ar fi văzut confirmat un anumit sentiment de îndoială cînd, după ce d-l M. Sadoveanu publică *Oameni din lună* sub propriul său nume, dezvălui întregului public că acolo se rostea reprezentantul unui alt moment literar. Tema atît de frecventă în literatura noastră a inadaptatului social care sucombă în fața problemei găsea o nouă întrupare în figura lui Eudoxiu Bărbat, eroul romanului. Prins în rețeaua de intrigi a speculanților de tip postbelic, bătrînul profesor Eudoxiu Bărbat se agită cu spaima și stîngăcia unui adevărat inadaptat. Curînd însă, ostenelile acestei hărțuieli îl aduc, dacă nu prin fapta lui, cel puțin prin melancolică renunțare lăuntrică, să se retragă de pe cîmpul de luptă. O prelungă vibrație de limpede și înduioșat lirism întovărășește ultimii pași ai trecerii lui Eudoxiu Bărbat printre oameni. Nici unul dintre scriitori generației al cărei reprezentant ilustru este d-l M. Sadoveanu nu putea să rezolve această situație în alt chip.

Adevăratul Silviu Deleanu trebuie să existe însă undeva. Astăzi el se găsește poate în anii de preparație cînd scriitorul își completează cultura, adună elementele stilului său viitor și își exercită ochiul pentru considerarea acelui adevăr esențial al epocii care nouă ne rămîne încă întunecat. Dar despre starea sa de conștiință sînt unele semne care ne vorbesc de pe acum...

Exemplul de mai sus se completează interesant prin ceea ce ne spune producția literară a d-lui Cezar Petrescu, un scriitor de la care este mult de așteptat. Prin cîteva legături, d-l Cezar Petrescu se ține încă de mișcarea nuvelistică dinaintea războiului. Inventivitatea sa clădește pe o temă lirică, și cadrul rămîne, mai ales în *Scrisorile unui răzeș*, primul său volum, acela al schiței. Tema principală a producției sale este și ea aceea a inadaptării, ca ori de cîte ori, în trecut, scriitorii reprezentanți ai tradiției rurale, care luară conducerea gustului literar pe la 1900, tratau subiecte orășenești. Al doilea său volum: *Drumul cu plopi* aduce între acestea

o notă deosebită. Dezamăgit și obosit, urmașul răzeșilor se întoarce pe locurile natale unde nu-l vedem găsind îndemnul și liniștea refacerii, ci adîncind încă mai mult nemulțumirea sa socială. Un inadaptat rămîne și în acest volum ființa căreia îi împrumută glas d-l Cezar Petrescu. Și dacă această inadaptare nu-i dă propriu-zis o hotărîre de luptă, o încarcă cel puțin cu o nervozitate, cu un element de activitate pe care îl simțim diferit de quietismul liric la care ajungeau năzuințele contrazise ale scriitorului din generația mai veche.

Vor trece, desigur, mulți ani, dacă lucrul trebuie totuși să se întîmple odată, pînă cînd literatura noastră va prezenta acea deplină împăcare a omului cu lumea care se numește clasicism, și a cărei împărăție, un critic optimist, d-l H. Sanielevici, o vedea venită printre noi odată cu miracolul operei lui Istrati. Adevărul este că tema inadaptării stă la baza literaturii române moderne ca un răsunet al stărilor noastre sociale și a condiției scriitorului român, creatorul acestei literaturi. Nici un semn nu ne îngăduie a spera pentru viitorul apropiat altceva.

Ceea ce se poate întrezări de pe acum este o creștere a sufletului nostru în complexitate și îndrăzneală în așa fel încît problemelor sociale nu vor răspunde numai vocile muzicale ale resemnării, ci atitudinea omului căruia chiar în înfrîngerile cele mai grele ale vieții îi rămîne destulă personalitate pentru a înțelege și judeca realitatea.

*

Duioșia pentru cuibul natal, care am văzut că apare ca o temă repede contrazisă la d-l Cezar Petrescu, revine și la un altul din scriitorii generației noi de prozatori: la d-l Ionel Teodoreanu. În genere însă, d-l Ionel Teodoreanu este un suflet lipsit de problematică socială.

Dar fiindcă lipsa unei sensibilități sociale anumite este și ea semnul unei anumite sensibilități sociale, și producțiunea d-lui I. Teodoreanu poate fi privită din punctul de vedere care a călăuzit seria acestor schițe critice.

Vom spune, așadar, că pe cînd d-l Cezar Petrescu ne dă tipul unei societăți răzeșești mai vechi, proletarizat și deprimat în societatea de azi, d-l Teodoreanu reprezintă tipul avantajului social de ieri care se retrage din mișcarea timpului în două feluri: întîrziind în adolescență și rămînînd în

lumea petrecerilor familiale. De aici acel mediu de o grație senină, de petreceri la țară, de femei și copii binecrescuți, care se alintă reciproc, trăiesc o viață de ușoare, nevinovate, dar senzuale satisfacții, din care lipsește bărbatul, în care există numai bunicul și nepotul lui, adolescentul în momentul cînd face marea, tulburătoarea si fericita descoperire a dragostei. Aceasta este atmosfera din *Ulița copilăriei*. Nu spunem totul constatînd că d-l Teodoreanu rămîne un liric, chiar în aceste vremuri cînd se vestește avîntul unei mai stăpînite literaturi de observație, fiindcă trebuie să adăugăm că nu un sentiment propriu-zis, ci mai degrabă o senzație domină inspirația sa, languroasă-cenestezie a pubertății care se descoperă pe sine.

Felul acesta caracterizat printr-un soi de individualism al temperamentului este mai semnificativ decît s-ar putea crede pentru societatea noastră. Este expresiunea unei lumi diletante care cultivă senzația voluptuoasă și care se poate bine înțelege în cadrul unei societăți privilegiate, scutită de grijile mai aspre ale vieții. Ocupîndu-se de literatura d-nei Hortensia Papadat-Bengescu, d-l G. Ibrăileanu observa odată că ea alcătuiește contribuția literară a ceea ce se numește „lumea bună". Observația este adevărată. Numai în cadrul societății de care vorbim se poate înțelege și această producție.

Și aici, ca și la d-l Teodoreanu, aceeași predomnire a senzației, cu excepțiunea că adolescentul este înlocuit prin femeie. Iată însă că pe cînd în viața bărbatului adolescența este un moment care se întrece, femeia rămîne veșnic adolescentă dacă nu devine mamă. Eroinele d-nei Bengescu nu cunosc maternitatea. Ele rămîn veșnic diletante și adolescente în sensul că motivul care le mișcă: iubirea, nu se constituie niciodată într-un sentiment cu serioase consecințe pentru viață, ci se menține de obicei în forma unei nostalgii amoroase, „o iubire a iubirii", cum se caracterizează situația sentimentală a primei tinereți.

Viața te poate conduce însă în fața unor împrejurări mai severe, cum se întîmplă în războiul din urmă căruia d-na Bengescu îi închină volumul *Balaurul*. E interesant de urmărit silueta Laurei, care, devenind soră de caritate, se dovedește îndemînatică, ordonată, devotată și neobosită; cunoaște toate grozăviile suferinței, formele ei grotești și putrede,

sminteala subită, maceraţiile cărnii în care îşi cufundă mîinile cu un prelung fior. Dar aici tocmai se declară mai energic diletantismul femeii care rămîne numai femeie. Din atingerea cu suferinţa hidoasă, în sufletul Laurei se dezvoltă o complexitate de sentimente din care se lămureşte şi se depune la fund, ca un precipitat amar, groaza femeii contrazisă în visul ei nesfîrşit de dragoste. Pentru că toate drumurile unei iubiri diletante sînt închise, femeii nu-i rămîne decît să se adore pe sine şi astfel, alături de groază, în *Balaurul*, mai răsună încă o notă: cîntecul neprihănirii femeieşti.

Literatura de probleme, care cîştigă în d-na H. Papadat-Bengescu o reprezentantă preţioasă, se cristalizează ca gen prin contribuţia d-lui Liviu Rebreanu. Această contribuţie ar trebui să fie mai larg caracterizată. Felul sumar al acestor însemnări ne obligă să ne mulţumim numai cu cîteva trăsături.

D-lui L. Rebreanu i se datoreşte în primul rînd promovarea literaturii sociale, de la forma ei lirică, protestatară sau critică, spre caracterizarea obiectivă. Împrejurarea deveni cu atît mai sugestivă cînd autorul, considerînd în *Ion* viaţa naţională a Ardealului dinaintea războiului, ne înfăţişa o realitate, reprezentată pînă atunci ca un şir de lupte eroice, într-un spirit mai pozitiv, ca ceva supus condiţiilor relative ale coexistenţei omeneşti. Patosul faptelor eroice şi al eroilor fu astfel înlocuit prin patosul vieţii naţionale difuze, a cărui primă însuşire şi virtute este rezistenţa în timp.

Este în *Ion* o complexitate de situaţii şi interese mărunte care se ciocnesc şi a căror măreţie o alcătuieşte forfota neobosită a vieţii. Între acestea, Ion, personajul care îşi împrumută numele romanului, este singurul care individualizează instinctele de rezistenţă ale rasei. El este un erou, dar un erou care n-are conştiinţa scopului căruia îi serveşte. „Glasul pămîntului" şi „Glasul iubirii" — foamea şi dragostea despre care vorbeşte o veche clasificare — îl fac să izbucnească în viaţă cu energia elementară a unui primitiv. Posedat de subconştientul rasei, nu este viclenie pe care să nu ştie s-o folosească şi nici scelerăţie de la care să se dea înapoi.

Această trăsătură îl uneşte pe Ion cu David Pop, sau chiar cu Iţic Ştrul din nuvelele *Catastrofa* şi *Iţic Ştrul dezertor*, care apăruseră mai înainte, şi cu Apostol Bologa, din romanul *Pădurea spînzuraţilor*, apărut mai tîrziu. Trătăstura de unire este uşor de întrezărit, deşi atît David Pop, cît şi Iţic Ştrul

și Apostol Bologa sînt caractere opuse lui Ion, firi îndoielnice, reflexive sau timorate, pentru că toți deopotrivă sînt îndrumați de o obscură sugestie subconștientă, agitați de o presimțire care se transformă în panică, sau pierduți de un gînd răsărit în ei cu ani în urmă.

Conștiințe complexe, trăind în două planuri, sînt oamenii literaturii d-lui Rebreanu. Această literatură, comparată cu literatura de schițe a țărănismului triumfător acum vreo două decenii, afirmă un progres în adîncimea concepției de la care se pot multe spera.

*

Este timpul de a ne pune din nou întrebarea cu care începusem aceste însemnări. Ce putem spune despre masca timpului nostru, așa cum se va arăta generațiilor viitoare și cum se lasă presimțită din literatura zilei? Dar mai întîi această mască se va putea modela după fizionomia întregii societăți românești, sau viitorul ne va recunoaște și nouă, după cum noi recunoaștem prin literatura lui, trecutului, o dublă existență, acea separație dintre conducători și conduși, care, pentru literatură, însemna îndoita primejdie de a nu fi îndeajuns de interesantă pentru anumite cercuri sau a fi interesantă numai pentru acestea?

52727

Simptomul care îl constituie faptul unei mai bune răspîndiri a cărții, despre care vorbeam la început, corespunde firesc împrejurării că această literatură, prin mai largul ei cîmp de observație, prin importanța problemelor, își merită căutarea. Va trebui să vie și la noi ziua cînd toată societatea va citi toată literatura și cînd delicatul de azi, neîncrezător în produsele indigene, va apărea ca o ființă foarte învechită, uneori simpatică, dar în esență ridicolă, un maniac care nu supără viața pentru că viața îl șterge ca pe o lumină mai slabă.

Alături de această umbră, care va fi însă masca durabilă? Pentru a răspunde trebuie să mai cercetăm.

„Mișcarea literară", an. I, nr. 2, 1924, p. 1; nr. 3, p. 1; nr. 5, p. 1; nr. 6—7, p. 3. *Masca timpului.* Schițe de critică literară. Arad, Editura librăriei diocezane ortodoxe române, „Biblioteca «Semănătorul»", 1926, p. 7—32.

CE S-A SCHIMBAT ÎN LITERATURA ROMÂNEASCĂ[1]

Am rămas surprins și pe gînduri cînd, întîlnindu-mă cu un vechi camarad de studii și literatură, am constatat din socotelile făcute împreună că au trecut douăzeci și trei de ani de cînd am publicat primele noastre încercări literare. Nu acord acestei date decît un interes subiectiv și psihologic. Totuși, atîta potop de zile, la care se adaugă și acelea petrecute cu ochii ațintiți asupra tagmei literare, înainte de a face parte din ea, întocmesc o perioadă destul de lungă pentru a îngădui comparația între cele două capete ale drumului.

S-au schimbat multe în acest ultim sfert de veac al literaturii românești, și mărturia unui contemporan poate aduce concluzii pe care cărțile de istorie literară nu le cuprind. Căci adevărata istorie este aceea trăită, și faptele esențiale de care ea ar trebui să se ocupe sînt acele mărunte transformări în sentimentul oamenilor și în așezările lucrurilor care întocmesc pînă la urmă prăbușirile catastrofale sau înălțările ca din nimic. Despre aceste evenimente infinitezimale ale istoriei, despre transformările care se produc în structura moleculară a societăților nu vorbesc actele și monumentele, inscripțiile și efigiile, ci numai acea vorbă simplă a amintirii cumpănite, reflectate.

Să ne întrebăm deci ce s-a schimbat în așezările obiective ale literaturii românești în ultimul sfert de veac pentru acel care n-a încetat să asiste la dezvoltarea ei?

---

[1] Pagini scrise în 1928.

Mai întîi ne este plăcut să observăm prefacerea și ameliorarea cadrului material al literaturii. S-au înmulțit edituri le, publicațiile și colecțiile, încît lucrarea literară a devenit mai intens solicitată și își găsește mai ușor locul atunci cînd apare singură. Nu spun că tot ce se poate dori în ordinea organizării cadrului material al literaturii a fost realizat. Simpla și liniștita constatare mă face să afirm însă că ne găsim pe un drum sănătos, la capătul căruia cartea cea bună va trebui să găsească numaidecît mijlocul de a se înfățișa publicului, și nici un autor de seamă al trecutului nu va trebui să lipsească din librăriile românești, așa cum a fost cazul timp de zeci de ani cu cronicarii, cu Hasdeu, cu Macedonski, cu Ștefan Petică sau cu Al. Xenopol, în partea filozofică a operei sale.

Evident, o mișcare literară vie este bilaterală. Inițiativei producătorului trebuie să-i răspundă interesul consumatorului. Acesta din urmă însă trebuie și poate fi cîștigat. Scepticismul care paralizează orice inițiativă din pricină că lipsesc cititorii mi se pare una din cele mai bizare atitudini, dacă ne gîndim că de cînd există literatură în lume nu s-a produs cazul vreunui public de cititori care să stîrnească direct și mărturisit pe vreun autor indolent. Publicul este o formație reflexă și mobilă. El apare evocat de puterea unei minți creatoare și încetează să existe pentru glasul unui autor mediocru și neinteresant sau pentru acela care nu e pus în bune condiții de a fi auzit. În preajma anului 1910 nu exista ca editură cu adevărat activă decît „Minerva". „Viața românească" abia începuse, și elanul ei a fost repede frînt. „Socec" edita mai puțin și mai rar. Astăzi sînt cinci sau șase edituri în București și — lucru cu adevărat îmbucurător — inițiative valoroase se semnalează în diferite puncte ale țării.

Vivacitatea mai mare a mișcării literare n-a produs totuși pînă acum ceea ce se aștepta de atîta timp, și anume: apariția figurii sociale a scriitorului care trăiește din profesiunea lui. Astăzi, ca și în momentul literar al lui Coșbuc, Vlahuță sau Delavrancea, scriitorul trebuie să se adăpostească într-o profesiune liberă, să facă gazetărie sau să i se găsească vreo însărcinare în administrația publică. Excepțiile sînt destul de rare, și, în această privință, ultimul sfert de veac al literaturii românești s-a scurs fără urme apreciabile. Impreju-

rarea alcătuieşte un neajuns însemnat în viaţa noastră literară dacă ne gîndim că marile opere temeinice nu pot apărea decît în cadrul unei vieţi consacrate cu desăvîrşire sarcinii literare.

Opera de seamă este produsul unui devotament total. Ea nu poate fi decît ţinta îndepărtată a unui drum lung, în timpul căruia poate fi stăpînit un material şi prelucrat cu mijloacele unei tehnici rafinate. Nu spun că nu există cazuri, ca acela al unei Emily Brontë, în care o mare creaţie se dezvoltă în împrejurările de viaţă cele mai nepotrivite. Geniul literar are uneori astfel de supleţi. În mod general însă, o viaţă împărţită între creaţia artistică şi profesiunea remunerativă menţine pe cea dintîi în forme diletantice, o lipseşte adică de adîncimea şi perfecţiunea la care ea trebuie să aspire. Ar fi, de altfel, ciudat faptul că pentru a deveni un bun medic sau inginer să fie nevoie de a te consacra cu totul acestor profesiuni, în timp ce poţi să te mulţumeşti şi cu o aplicaţie intermitentă sau ocazională pentru a înfăţişa tainele sufletului sau ale societăţii omeneşti în roman sau în teatru.

Vivacitatea în creştere a mişcării literare, dacă n-a avut meritul de a elibera pe scriitor, asigurîndu-i o situaţie independentă, a avut, în schimb, neajunsul de a dilua oarecum mişcarea literară. Spun lucrul fără nici o amărăciune. Este însă evident, pentru martorul acestor douăzeci şi cinci de ani de viaţă literară, că operele care apar azi parcă nu mai au ecoul pe care-l aveau altădată producţiile timpului. Nu vorbesc de întinderea ecoului, ci de adîncimea şi de calitatea lui. Mi-aduc bine aminte ce putea însemna pentru cititorul perioadei care a precedat războiul apariţia unei nuvele de Brătescu-Voineşti, a unei cărţi a lui Sadoveanu, şi chiar a unei noi poeme de Minulescu. Răsunetul acestor lucrări nu atingea straturi mai îndepărtate ale publicului, dar prilejuia acte viguroase de participare, cu sensuri variate ale interesului, printre cei atinşi de acest răsunet. Nu mai văd azi nicăieri dezbateri literare de intensitatea aceleia pe care a provocat-o apariţia volumului lui Cerna sau reprezentarea *Patimii roşii* a lui M. Sorbul. Lumea pare mai indiferentă faţă de fenomenul literar tocmai într-un moment în care el proliferează mai intens şi în care numărul cititorilor se găseşte în urcare.

Explicația stă în faptul că publicul răspunde cu oarecare indiferență producției care i se oferă cu grabă. În adevăr, o trăsătură proprie ultimei literaturi, adusă de efortul scriitorului de a-și asigura independența materială, este năzuința de a produce abundent. Literaturile occidentale cunosc de multă vreme regimul scriitorului care nu înțelege să treacă un anotimp literar fără a adăuga un titlu nou în lista completă a operelor lui. „Anul și romanul" este o formulă pe care o aud de cîțiva ani și în gura scriitorului român. Ceea ce a dispărut în frenezia mai nouă a producției este tihna lucrului bine cumpănit, grija de a atinge desăvîrșirea, atenția zeloasă pentru detaliul cel mai neînsemnat, în care se recunoaște maestrul. Cazul unui Caragiale, cuprins de teribile scrupule ale conștiinței literare în ce privește poziția unei virgule într-o frază și telegrafiind pentru schimbarea locului ei, a devenit imposibil printre noi. Cultura limbii se găsește și ea în regres.

Abia acum vedem că generația lui Caragiale și a lui Vlahuță, a lui Macedonski, Delavrancea și Anghel a fost o generație estetă, animată de preocupări formale, dispărute pentru scriitorii mai tineri ai epocii de față. Între echilibrul dintre expresie și experiență, scriitorii mai tineri optează pentru cea din urmă. Ei reclamă „autenticitatea", se declară „experienționaliști", caută „trăiri" și se așează astfel la un pol opus față de cel artistic al scriitorului mai vechi. Nu mă gîndesc nicidecum să cobor valoarea acestui efort de a strînge realitatea mai de aproape, de a cunoaște mai mult și mai adînc. Mă mulțumesc să constat evoluția care s-a produs între timp, regretînd numai împrejurările în care zelul experiențial nu compensează scrupulul artistic dispărut. Cînd publicul primește cu răceală o operă nouă este totdeauna un semn că el reacționează la graba execuției fără să fie mulțumit de conținuturile care i se prezintă cu acest sacrificiu.

Un alt eveniment produs în intervalul pe care-l considerăm a fost înflorirea marilor genuri obiective, în special a romanului. Teatrul, care a atras destule pene în acest timp, n-a izbutit să determine o vocațiune scriitoricească de primul ordin. Se va spune poate că teatrul se găsește într-o criză universală. Totuși, momentul care a urmat imediat războiului, adică momentul pe care l-am putea numi expresionist, prin referire la scriitorii germani care au afișat în epoca

aceasta programul cel mai caracteristic, a dat teatrului un loc destul de mare. A lipsit însă prezența unui talent de seamă care, din întîlnirea cu explozivul expresionistic, să determine o producție teatrală epocală. Lucrurile s-au întocmit așa, încît, după atîtea decenii de dramaturgie națională, nu putem asocia lui Caragiale, inițiatorul și patronul modern al genului, nici un nume de o valoare egală cu a lui.

Rămîne deci apariția romanului de formulă naturalistă ca una din contribuțiile cele mai însemnate ale epocii noi. Am fost printre acei care au salutat această apariție, în care recunoaștem un aspect hotărîtor al evoluției literare. Inspirația mai veche se menținea în forme lirice. Liedul și schița erau cele două genuri literare care înfloreau în revistele semănătorismului. Reputația literară a unui Anghel, Iosif sau Gârleanu nu avusese nevoie să se justifice prin viziuni mai largi și prin producții mai susținute. Gustul timpului se mulțumea cu notația lirică a unui moment, a unei situații fugitive, a unei impresii. Cînd au apărut deci marile construcții epice ale lui Rebreanu, însumate în ani de muncă, atîți cît erau necesari împletirii lor simfonice de motive și aruncării sondei în abisurile subconștientului, toată lumea a fost bucuroasă să salute o manifestare de maturitate literară. Exemplul acestei inițiative s-a propagat cu repeziciune. Astăzi încă, fiecare scriitor dorește să publice romanul său în două volume. Planul de lucru se extinde uneori pînă la forma ciclului de romane, în care trebuie să recunoaștem o voință realizatoare mai robustă și un cadru destinat marilor viziuni.

Totuși, pe lîngă lucrările serioase care se pot cita, observatorul trebuie să noteze și fenomenul falsei emulații, care a impus, poate pentru întîia oară la noi, fabricatul literar. Nu toată producția epică, foarte abundentă în ultimii ani, a fost susținută de puterea sporită a observației și a concepției. Foarte deseori, ea a fost rezultatul veleității de a umple un cadru prestabilit și de a împlini un program. Trebuie să mărturisim cu toată limpezimea lucrul acesta, tocmai pentru a distinge autenticul de fals, simpla modă literară de ceea ce este creație adevărată și durabilă.

În aceeași direcție a maturității trebuie să subliniem și progresul literaturii de idei. I se oferă azi publicului, și acesta primește cu o vioiciune a interesului care uneori sur-

prinde, scrieri ideologice înlănțuite cu producția literară generală. Împrejurarea este destul de deosebită de ceea ce i se poate asemăna în mișcarea literară înaintașă. Căci revistele de cultură generală: *Convorbiri literare* sau *Viața românească*, publicau articole și studii cuprinzînd rezultatele unor oameni de știință în feluritele ramuri ale cercetării. O revistă ca *Gîndirea*, încă din primii săi ani, asociază însă cercetarea cu expresia literară, face să treacă filozofia și mistica, istoria și dreptul printre genurile literaturii și impune termenul de eseu, care a început să sune urechilor noastre din ce în ce mai puțin ca un barbarism. Multă vreme, chestiunea criticii literare a rămas într-acestea deschisă. Se regretă epoca în care Maiorescu și Gherea făceau ordine în literatură și chiar aceea mai nouă în care nimic nu scăpa agerimii lui Chendi sau aplicației metodice a d-lui Mihail Dragomirescu. Ani de-a rîndul a rămas, ca să zic așa, vacantă situația de critic literar a generației de scriitori care se ridica. Astăzi cred că situația nu mai este aceeași. Sînt astăzi mai mulți critici de talent printre noi. Totuși, nici unul din ei nu reface figura și atitudinea unor teoreticieni și cenzori ca Maiorescu și Gherea. Critica a devenit azi mai tehnică și mai puțin principială; ea nu face să funcționeze principiile generale, ci condamnă și justifică opere individuale în numele simplului bun-gust.

Pozițiile literare intransigente, stabilite în conexiune cu anumite concepții filozofice și sociale, sînt de altfel pe toată linia abandonate. Înaintașii noștri care intrau în viața literară pe la 1890 găseau un teren literar foarte sistematizat, în care taberele puse față în față îi cereau să aleagă între teza artei pentru artă și a artei cu tendință, între conservatorismul „Junimii“ și socialismul lui Nădejde și Gherea. Cînd, acum un sfert de veac, am început să urmăresc mai de aproape mișcarea literară, puterea acestui contrast slăbise. În schimb eram solicitați să alegem între semănătorism, poporanism și modernism, care uneori lua și numele destul de impropriu de simbolism. Cred că începătorilor de astăzi divergența aceasta nu le mai spune nimic.

Dezvoltarea recentă a literaturii românești s-a făcut în direcția accentuării specificului național, dar fără să se izoleze de tot ceea ce cultura timpului poate să aducă din izvoarele ei cele mai bune. În această privință putem spune

că trăim un moment de sinteză, care a dezarmat multe din fantasmele și îndărătniciile de altădată.

Iată cîteva din observațiile unui martor al literaturii românești în ultimul sfert de veac, puținele din cîte am putut face în acea clipă a uimirii cînd timpul a încetat să curgă și ochiul a privit tot ce s-a transformat pe nesimțite în așezările lucrurilor și în sentimentul nostru față de ele.

„Universul literar", an. XLVII, nr. 10, 23 aprilie 1938, p. 9. *Studii și portrete literare*, Craiova, Editura Ramuri, 1938, p. 116—126.

I

D. IACOBESCU[1]

Din numeroasele manuscripte rămase de pe urma lui D. Iacobescu mi-a căzut în mînă un caiet. Prieteni devotați ce păstrează acele manuscripte și nutresc gîndul publicării în volum al poeziilor lui mi l-au încredințat cu griji deosebite. El poartă însemnarea: „Caietul XX", și pe prima pagină a cuprinsului său, afară de iscălitura modestă a lui D. Iacobescu — prizărită într-un colț — în mijlocul aceleiași pagini, cu frumoase caractere gotice, figurează titlul colecției: *Quasi*. Ce va fi vrut să redea Iacobescu prin acest cuvînt? Poate ceva din atmosfera indecisă a poeziilor sale.

Caietul e făcut din file colorate ce îmbină felurite nuanțe, dar din cele mai pale și mai delicate. El cuprinde patruzeci și două de poezii, dintre care treisprezece inedite. Cele publicate au apărut în reviste ca: *Flacăra*, *Noua revistă română*, *Insula*, *Biruința*, *Ilustrația națională*, *Arta*, *Ramuri* și *Noi pagini literare* — și sînt datate de la 4 iulie 1912 pînă la 13 august 1913, adică ultimul an de viață al poetului.

Nu l-am cunoscut pe Iacobescu, deși pe vremea cînd publica îl citeam și-l admiram. Dar tocmai ignoranța mea asupra persoanei sale fizice îmi mărește farmecul acelui

[1] Articol scris îndată după război, în 1918. Chiar cei mai sceptici dintre admiratorii lui Iacobescu ar fi putut spera că în cei opt ani care s-au scurs de atunci și în cei doisprezece care au trecut de la moartea lui se va găsi editorul care să-l publice. Lucrul, după cum se știe, nu s-a întîmplat. *Habent sua fata libelli.*

sentiment ce rezultă din străduința de a-l smulge paginilor ce au rămas de pe urma lui.

N-avea decît 19 ani cînd a murit și abia terminase liceul: ftizia îl pîndea mai demult, și judecînd după acurateța caietului și îngrijirea scrisului, cum și după atmosfera versurilor sale, trebuie să fi fost un adolescent ce purta fatalitatea în ochi, iar pe trupul lui sortit pieirii și zbuciumat de voluptăți bolnave, niște haine modeste, dar foarte îngrijite. N-avea decît 19 ani Iacobescu, dar toată poezia modernă cu tainele, ritmurile și subtilitățile ei atinsese cu mîini nevăzute coardele rare ale sufletului său. Pubertatea lui era recentă, dar simțirea sa cunoștea atîtea nuanțe și capricii, așa de puternic și felurit vibrase, încît te întrebi dacă moartea lui a fost prematură sau — și aceasta e tulburător — dacă nu cumva s-a produs tocmai la timpul ei.

Poezia sa chemată la viață de influența poeților francezi de la 1885 încoace — dacă ar trebui să-i găsim cîteva puncte de reper — se află prin fantasticul și bizareria unora din ele la hotarele lui Baudelaire, iar prin melodiosul și dulcele lor sentiment sub cerul tomnatic al lui Verlaine și Samain. Unele (ca *Vis negru*, *Noapte fantastică*, *Ocnașii*, *Metafizică* etc.) sînt stranii și cuprind uneori viziuni de groază sau senzații de delirant. Altele (ca *Plînsul fîntînilor*, *Noapte fantastică*, *Amurg*, *Sonet regal*, *Bolnavul*, *Poem de seară* etc.) sînt viziuni animate de o dureroasă sensibilitate, sau strigătele unei senzualități ce — trădată de un trup șovăitor — se risipește în bolnave aspirații.

Îmi interzic de a cita atît de mult, pe cît de ispititoare îi sînt imaginile și de mîngîietor ritmul.

Cred însă că am surprins o notă cu deosebire originală în poezia sa, și în vederea acesteia îmi voi îngădui a reproduce cîte ceva. E vorba de un anumit *grotesc sentimental* în care rîsul se îmbină cu crispația durerii. Iată, de pildă, *Scenă de seară:*

> În depărtări se-nchide cetatea de lumină
> Și rănile de seară prin umbra ei se scurg;
> În balamuc nebunii, uitați într-o grădină,
> Stau înecați în vraja acestui trist amurg,
> Privind cum unul joacă un dans de balerină.

În salturi delicate, ridicol de naive,
Își leagănă papucii c-un tremur întrerupt,
Pe fața lui surîde triumful unei dive,
În timp ce spectatorii, prin pantalonul rupt,
Admiră în tăcere picioarele-uscățive.

Iar unul dintre dînșii plecîndu-se îi strînge
Un mic buchet de iarbă și de măceș uscat,
Cum, însă, dansatorul refuză încurcat,
Galantul se repede și-l bate pîn' la sînge.

De unde a găsit copilul acesta o atît de tragică și de pătrunzătoare viziune? Mintea sa pare populată cu fantome. Dar o asemenea închipuire l-ar fi onorat pe oricare.

În *Nocturnă*, strigoii apar din mormintele lor și „se plimbă prin alee tăcuți și gînditori". Dar:

În urmă pe o groapă cu toți, căscînd, s-adună,
Doar unul stă deoparte, un tînăr trubadur,
Dezmiardă melancolic o liră fără strună,
Apoi, furios spărgînd-o de pomii dimprejur,
Se urcă pe o creangă și miorlăie la lună.

Admir în atmosfera aceasta de *extraordinar* precizia amănuntului. Trubadurul care „dezmiardă melancolic o liră fără strună" și, în *Scenă de seară*, nebunul ce, dansînd, „își leagănă papucii c-un tremur întrerupt" sînt evocări dinamice de o rară preciziune.

Dar facultatea sa imaginativă nu se mărginea numai la atît. Dintr-un singur gest, Iacobescu știa să smulgă o întreagă melancolie:

Au ce e pacea asta de ruină?
Nebunul rege n-ar putea să spuie,
El liniștit se joacă în grădină:
Ia pietricele roze-n mîna-i fină
Și gînditor le zvîrle-ntr-o statuie.

Dar afară de aceasta, și răsfoind întreg caietul, oboseala și regretele te năvălesc. Poetul acesta n-a zîmbit o dată. Închis în singularitatea lui, el își cultivă nostalgiile.

Așa se scria înainte de război. *Poeții minori* — poeții emoțiunilor bizare sau delicate — înfloreau pe la noi, cu

mai mult sau mai puțin talent. Iacobescu a fost un poet minor de mare talent.

Poet mort și vremuri apuse! În armonia marii dureri pe care am încercat-o ce mai înseamnă ciudățeniile unei emotivități artistice? Poezia vrea să se adape acum de la sursele eterne. Realitatea copleșește închipuirea. Sufletele noastre vor accente simple și de cea mai generală umanitate. Iacobescu, dacă ar fi trăit, talent mai puțin viril, pierdut în întregime în fanteziile lui, n-ar fi putut rezista. Atenția publicului ar fi fost întoarsă de la dînsul. În ultima sa poezie, *Capriccio-Fantazie*, cu data de 13 august 1913, ultima strofă sună:

Cum leșină umbra pe mătase!
Tu surîzi cu ochii monotoni,
Și privind la crinii de prin vase
Îți aduci aminte de Burboni.

Burboni! Crini! Vase! Mătase! Sufletul nostru — mi-o spune ceva ce pornește din adîncime — cere acum altfel de realități. Iacobescu a dus cu sine în mormînt ceva din timpul său.

...Și acum mă încearcă o îndoială: poezia *Zile de vară*, din 6 august 1913, are o notă cu cuprinsul următor: „bolnav în pat". Iacobescu era bolnav; își presimțea el sfîrșitul? Cu fiecare om ce moare dispare un univers. Un univrs de dorinți, de visuri și de posibilități. Un poet ce moare duce cu sine în neant o lume de armonii menită să ne mîngîie de stridențele lumii acesteia.

Dacă el știa că va muri? Cum se vor fi întunecat ochii aceia pe care îi închipuiesc limpezi și predestinați! Cum se va fi zbuciumat trupul acela ce aspira către satisfacțiile pozitive și arzătoare ale vieții!

Strofa mediană a poeziei din 6 august ne vorbește despre starea sa:

Din zi în zi,
O oboseală leneșă și dulce
Mă leagănă cu lîncezeala
Unui prohod oriental,
Iar sufletu-mi se pleacă, greu și pal,
Mai mult și tot mai dornic să se culce.

Mîna îi tremură. Scrisul său e chinuit și neregulat. Sub povara bolii ce îi rodea plămînii și îi făcea respirația din ce în ce mai grea, el avu iluzia unei fatalități istorice a cărei victimă este:

O, adormi, adormi
În calmul nesfîrșitelor pustii,
Troienit de valuri largi de soare,
De imense liniști arzătoare,
De nisipuri sterpe și latente
Și de-un șir de veacuri decadente.

Poate că în aceasta e o parte de adevăr. Respirăm o atmosferă străveche. Oamenii au înțeles că pentru a o purifica trebuie s-o aprindă.

Am închis caietul. Am avut impresia fugitivă că am închis o criptă. Stă închisă înlăuntru o parte din vremea apusă și bunul, sărmanul poet Iacobescu.

„Literatorul", an. XXVI, nr. 9, 24 august 1918, p. 1—2, cu subtitlul *Un poet mort și o vreme apusă. Masca timpului.* Schițe de critică literară. Arad, Editura librăriei diocezane ortodoxe române, „Biblioteca «Semănătorul»", 1926, p. 79—87.

UN SCRIITOR NOU

[Camil Petrescu, poetul]

Mulțumită unei favori speciale am avut în mînă, înainte de publicarea lor, versurile de război ale d-lui Camil Petrescu. Sînt notațiunile unui intelectual înzestrat cu o sensibilitate atentă și înfrigurată. În procesul de realizare a marii literaturi ce trebuie să traducă într-o viziune obiectivă pasiunile colosale ale timpului, prin însușirile lor, versurile d-lui Camil Petrescu oferă autorului un loc în galeria inauguratorilor. Li se cuvine, deci, o luare-aminte deosebită.

Rezultată însă din spectacolul nemijlocit al războiului, noua producțiune aduce o mărturie călduroasă care solicită simpatia. E o împrejurare de care scriitorul nu abuzează niciodată. Însușirile literare decurg de aci. Valoarea umană are același izvor. În adevăr, din unicul consult al senzației individuale — aceea pe care o vom deosebi: simplă, precisă și sinceră — se desprinde toată simpatia umană ce însă prisosește individului înrăit de lupte.

Încăierarea confiscă acestuia nu numai personalitatea, dar și atenția, și acel simț liminar al existenței fizice care mînă înainte pe erou chiar cînd bucata de plumb i-a zdrobit suprafețele și-i deșartă sîngele. Nu subzistă în această pierdere decît impulsul care se poate numi și ură. Îndată însă ce omul se recapătă, propria lui senzație îi vorbește de mizeria la care a participat și pe care nu trebuie s-o mai repete. E filozofia cîinelui ce-și linge rănile. Toată ideologia ultimei literaturi umanitariste tinde să afirme adevărul că durerile războiului umplu și netezesc prăpastiile tuturor vrăjmășiilor

inițiale. Ele nu numai că nu le sapă mai adînc, dar le umplu și le netezesc.

Acum, pentru răgazul acestei atenții la durerile tale se cere sau intermitența luptelor, sau darul superior al inteligenței care știe să distingă în învălmășeală. Barbusse însuflețește generos personajele căprăriei sale tocmai în acest răstimp de liniște. Îndată ce pornesc la luptă ele devin, după cum trebuie și se cuvine, animale.

Asemănător scriitorului francez în multe privințe — prin genul unei aceleiași revelațiuni personale — d-l Camil Petrescu ocupă spațiile acestea de tăcere cu jocurile unei reflecții care nu e o filozofare. E — aș spune — contemplarea unui gînd, a unei idei curioase sau neliniștitoare.

Iată, de pildă, tranșeea aceasta în care mă găsesc; o urmăresc în minte cum se întinde la dreapta și la stînga și mă trezesc surprins, aproape alarmat cînd pentru întîia oară formulez constatarea naturală că șanțul acesta se prelungește fără întrerupere de la Galați pînă la Riga... În față se găsește însă un șanț la fel, cu aceleași sinuozități, pe aceleași dimensiuni, la o mică distanță unul de altul. Milioanele de ochi de aici supraveghează pe ceilalți care, cu milioane de ochi, ne supraveghează pe noi. Nu e nevoie să insistăm. Scriitorul a vrut să scoată mai mult decît trebuia din înfățișarea acestui schematism. Cu toții vom simți însă absurditatea acestei încordări paralele și opuse.

Sau, iată dorința omului, aspra lui nostalgie care se îndreaptă dincolo, înapoia fronturilor dușmane unde a rămas femeia. Nici o chemare nu poate trimite într-acolo; nici mîna nu o poate întinde fără a nu o retrage zdrobită. Sau, iată soldații care se reîntorc spre tranșee — după repausul săptămînal — în văzul și îngăduința neexplicabilă a inamicilor. În drum întîlnesc un cadavru, și pentru întîia oară își dau seama că Măgura inamică îi domină.

Sînt idei bizare pe care intelectualul acesta le cultivă cu o insistență nervoasă. El evadează însă din reveria sa de îndată ce situația devine directă, acută, arzătoare. Puterile întinse ale percepțiunii sale prind atunci imagini de o preciziune neîntrecută. Intervenția scriitorului se reduce la limită și totul se rezolvă într-o notațiune scurtă și parcă grăbită. E ceva din galoparea morții. E o sugestiune teribilă

ce se exprimă fără nici o poză și fără nici un romantism, cu decența sumară a clipelor supreme.

După asemenea încercări fasciculul energiilor se desprinde și se risipește. Sînt zilele primăverii care încep. E o „albă și fragilă sărbătoare". Dealurile sînt îmbrăcate într-un verde „crud, minor". E o lumină aurie, difuză și convalescentă. Soldații ies la soare. Unul din ei s-a urcat pe marginea tranșeei, stă grecește, își coase o haină, zîmbește în lumină... În șanț se rîde nervos, alarmat. Cititorii vor găsi la finele bucății *Primăvara* trăsătura plină de delicatețe a capului care, ca pe o tavă, iese din tranșeea potrivnică pentru a-și saluta camaradul împărtășit la gloria universală și milostivă a soarelui. E singurul accent mai explicit de misticism uman într-o producție valoroasă prin rezerva ei.

Dar Camil Petrescu ne-a mai dat o consolare pentru durerile infernului în care ne-a călăuzit totuși cu o grijă delicată. Aș vrea să vorbesc mai îndelung de bucata *Senin*. Ea va putea fi în curînd citită. Se va vedea atunci că e vorba acolo de „norii albi, azvîrliți ca punți peste păduri", de soldații care privesc apusul soarelui prin creneluri „ca niște păsări mari, captive", de sunetul detunăturilor „ce fac înserarea mai limpede". De data aceasta e misticismul senzației. E vestea mare, marea armonie ce vine din adîncimea zărilor curate și reci. În adevăr, focul a fost aprins în bordei și omul e singur. Nimeni cu el. Reflexe roșii pe pereți, iar afară împăcarea lucrurilor în lumina egală, potolită și albăstrie. Și atunci ghicim că omul e fericit. De ce? Cine știe! Așa, din prisosul unei naturi bogate și frumoase, chemată ieri la jertfă, dospind astăzi sub puterea visului și a acelei splendide părăsiri a tinereții. E un prea-plin de viață, o armonie de funcțiuni, o bucurie spirituală a cărnii; o vagă presimțire a unei fericirii inerente:

Eu nu gîndesc și nu visez nimic,
Mi-e teamă numai să nu vină cineva
Căci ape limpezite tremură adînc în mine.

Și apoi (transcris în șir): „Un crîmpei adînc din seninul înmuiat și limpede, din seninul cristalin printre gene umede de frunze reci, înnegurate, mă învăluie ca o privire adorată".

E o bucată în același timp gingașă, sălbatică și adîncă. Ea se ridică deasupra oricărei teorii umanitariste căci atinge

însuşi stratul de obîrşie al iubirii de oameni. Din încîntarea de propria ta viaţă generoasă, uimit de propria ta fericire, se lăţeşte fluidul simpatiei umane.

Sînt totuşi poezii bucăţile acestea de o tratare cel mai adese analitică, de o sinceritate a expresiei care cultivă prozaismul, lipsite cel mai adese de gradaţie? Desigur, marea criză a genurilor literare nu s-a rezolvat. Există însă un anumit impresionism poetic în care inteligenţa şi sensibilitatea se pot dezvolta alături. E tocmai terenul în care se putea manifesta Camil Petrescu. Natura inspiraţiei sale ni se pare a fi făcută din luciditate şi febră. Atîta înfrigurare cîtă trebuia pentru ca fiorul participării să ni se comunice. Atîta luciditate pentru ca notaţiunea scriitorului să fie adevărată, cinstită şi înaltă.

Prin darul unei asemenea rezerve obiective, ea inaugurează şi felul acelei viziuni în care marea literatură va trebui să îmbrace pasiunile colosale ale timpului.

„Sburătorul", an. II, nr. 25, 30 octombrie 1920, p. 385—387.

POEZIA LUI ION PILLAT[1]

Ion Pillat își adună astăzi într-un volum rodul cel mai bun al unei opere poetice desfășurată într-un interval de peste douăzeci de ani. Nouă volume stau în fața noastră ca mărturia unei inspirații poetice a cărei valoare artistică se însoțește tot timpul cu meritul omenesc al muncii și continuității. O prejudecată foarte răspîndită printre noi întreține credința că darul poetic fiind cu totul intermitent, opera care i se datorește nu poate fi decît fragmentară, veșnic sortită caducității. Această prejudecată este însă menită să se risipească la lumina exemplului lui Ion Pillat. Poetul care, prin florilegiul dăruit astăzi publicului iubitor de poezie, ne aduce să îmbrățișăm cu o privire întregimea operei sale, face parte din categoria artiștilor care, prin consecvența muncii lor, manifestă flacăra nemistuită care a inspirat-o. Talantul a fost bine încredințat mîinilor lor.

Avantajul de a scrie cel dintîi despre volumul antologic al lui Ion Pillat se datorește prieteniei. Fie-mi, deci, îngăduit a evoca începuturile acestei amicații puțin mai tînără decît primul volum al poetului. *Visările păgîne* au apărut în 1912, sub învelișul candid al teascurilor „Minervei". Coperta conținea pe frontispiciul ei indicația unei colecții: „Cărțile albe". Dar din șirul plachetelor pe care tînărul poet de atunci se gîndea să-l închine prieteniilor și admirațiilor sale n-au apărut decît *Florile sacre* ale lui Alexandru Macedonski. Eveniment memorabil pentru atîți artiști și amatori ai gene-

[1] Cu prilejul unei culegeri antologice, în revista *Pleiada*, I, 1.

rației noastre! Scos, prin gestul îndrăzneț al tînărului său emul, din uitarea și oprobriul pe care-l îngrămădiseră asupra sa o atitudine de veșnică opoziție, o bizarerie voită în felul său de a fi și de a părea, versurile lui Macedonski ne întîmpinau ca un dar cu atît mai prețios, cu cît era mai neașteptat.

Literatura care s-a dezvoltat în decada care a precedat războiului era prin excelență serioasă. Astăzi ea ne apare limpede drept ceea ce a fost: pregătirea revendicărilor noastre naționale și sociale. Dar în mijlocul acestei producții în care tînărul ei cititor recunoștea pururi o gravă intenție edificatoare, deodată scăpărarea unor poeme în care patetismul marilor subiecte era înfrînt. Versurile poetului, al cărui nume ajunsese pînă la noi numai pe valurile hulei care nu l-a ocolit niciodată, vrăjeau privirilor noastre farmecul și grația universului sensibil, evocîndu-ne strălucirea unei lumini pe boltă, forma pură a unui vas sau ciucurii unui vestmînt clasic. Toate acestea în niște poeme încîntătoare prin acea structură a lor în care versurile se chemau după delicate afinități sonore, folosind aliterația, rima interioară și refrenul, în niște arabescuri a căror valoare și semnificație nu trebuiau căutate mai departe. Întocmai cum flacăra chimistului izolează și depune argintul sau aurul nevăzut în soluție, tot astfel versurile lui Macedonski ne dezvăluiau, oarecum în stare pură, materia senzuală și agilitățile de joc din care sînt făcute farmecul și ușurința metalului poetic.

L-am cunoscut pe Ion Pillat în casa lui Alexandru Macedonski. Voi uita vreodată terifianta cușcă a scării la capătul căreia felinarul aprins pînă la cele mai tîrzii ore ale nopții era menit să conducă pașii nesiguri care escaladau acest dificil urcuș al poeziei? Din vestibul se intra numaidecît în salonul de primire unde maestrul patrona cu solemnitate pe toate cele nouă muze. Alexandru Macedonski făcea parte din acea clasă de poeți care pe la finele veacului trecut și începutul veacului nostru profesau concepția sacră a unei poezii ca taină religioasă. Pentru a înțelege bine marile sale atitudini pontificale, pasiunea și chiar fanatismul pe care le aducea în unele chestiuni ale metricii și prozodiei, felul în care-și recita versurile și care avea ceva din psalmodierea închinătorilor orientali și acea înclinare de a reveni iarăși și iarăși la poezie ca la singurul lucru vrednic de a fi luat în considerare în această lume — este necesară comparația

cu alţi mistici şi magi ai poeziei: un Louis Ménard, un Stéphane Mallarmé, un Sar Péladan, un Stefan George — în Germania.

Văd încă groasele pluşuri roşii azvîrlite peste mese, peste scheletele fotoliilor adînci ca nişte sarcofage. Prin fumul ţigărilor, devenit mai gros cu fiecare oră a nopţii, îmi pîlpîie flacăra lumînărilor schimbate o dată şi de două ori în timpul acestor ritualuri. Iar mai departe, în fund, la capătul ceţii albastre, întrezăresc tronul poeţilor urcînd pe trei trepte sub baldachinul cu ciucuri, printre reliefurile în care fiul poetului, pictorul Alexis Macedonski, figurase scenele voluptăţii tragice din *Thalassa*.

Alexandru Macedonski se înapoiase atunci, de puţină vreme, de la Paris, unde petrecuse cîţiva ani în atitudinea unui surghiun voluntar, menit să sancţioneze nedreptatea care socotea că i se face în ţară. Cîţiva rapsozi înconjurau acum pe maestrul care îmbătrînea, într-un front pornit să spargă zona indiferenţei generale. Editarea *Florilor sacre* era primul succes al acestei acţiuni concertate. Ion Pillat şi Horia Furtună, asociaţi ceva mai tîrziu cu Constantin Banu la conducerea literară a revistei *Flacăra*, izbuteau să publice în coloanele ei paginile dense ale *Thalassei*, versiunea românească a epopeii lirice *Le calvaire du feu*, fără să reuşească totuşi a o extrage de acolo şi a-i da soarta unui volum. În aşteptarea izbînzii finale mica trupă de conspiratori ai acestei glorii se aduna adeseori pentru a sacrifica pe altarul poeziei. Revăd acolo pe tînărul blond Oreste, purtînd în ochi limpedea privire a avertizaţilor; revăd capul de revoluţionar rus al lui Dominic; pe fugosul Marcel Romanescu; aud vocea patetică a lui Horia Furtună; melopeea lui Alfred Moşoiu; maliţiile de timid ale lui Adrian Maniu; şăgălniciile lui Ionel Pavescu şi fanfarele lui Stamatiad. În această adunare a păşit de cîteva ori Ion Pillat, ca un centaur rătăcit din miticile herghelii cîntate în aceeaşi vreme, pentru a plimba peste cei de faţă ochiul său mare şi oval, lungile-i priviri adumbrite.

Alexandru Macedonski n-a fost, după cum s-a afirmat de atîtea ori, o apariţie atît de izolată în poezia românească. Este adevărat că lirica românească în epoca următoare lui Eminescu a stat atît de mult sub influenţa şi vraja acestui poet, încît temperamentul care în cuprinsul ei îi făcea echilibru a fost trecut cu vederea. Cine ar dori însă să schiţeze

tabloul întreg al mişcării noastre poetice ar trebui să ţină seamă, alături de firul inspiraţiei care culminează în Eminescu şi se continuă după el în producţia care a găsit în publicul nostru mai multă ascultare, de un al doilea aspect, deopotrivă de esenţial, dacă nu tot atît de reprezentat.

Dualismul lăuntric al poeziei româneşti ar putea fi pus sub auspiciile unor zei familiari invocînd numele lui Eminescu şi Alecsandri, dacă inegalitatea talentului lor n-ar fi atît de mare. Dar cu toate că Eminescu este un poet de primul ordin, răscolitor şi profund, pe cînd Alecsandri rămîne un diletant agreabil, paralelismul lor păstrează ceva tipic şi ilustrativ pentru dualitatea structurilor pe care le regăsim la temeliile inspiraţiei româneşti. Muzicalitatea lui Eminescu, sentimentul lui îndurerat şi solitar, o înclinaţie a spiritului care transformă neîncetat viaţa în problemă îşi găsesc deopotrivă complementul în viziunea plastică a lui Alecsandri, în firea lui împăcată şi sociabilă, în atitudinea lui orientată către învelişul pitoresc al lucrurilor. Iată-l pe Alecsandri invocînd cu precizie un fir de iarbă încovoindu-se sub greutatea unui gîndăcel. Pentru a dărui această atenţie amănuntului plastic este necesară libertatea spiritului rămas nesolicitat de întrebările chinuitoare ale vieţii. Dar, cu toate că în lipsa acestor chemări din adîncuri spiritul poate să aţipească în mediocritate, pînă la această limită el păstrează acele însuşiri de obiectivitate şi moderaţie în afecte care intră cu o parte precumpănitoare în formula bunului-gust.

Am spus că vremea noastră a dezvoltat mai mult temperamentul eminescian, dar nici celălalt temperament n-a rămas cu totul nereprezentat. Alături de poeţii neliniştii şi ai reflecţiei a existat o altă categorie de poeţi perpetuînd concepţia unei poezii cu viziune plastică, tinzînd către rafinamentul formal, sub cerul unei seninătăţi crescută din acceptarea lumii. În rîndul acestora din urmă voi numi pe un D. Anghel sau Duiliu Zamfirescu. Macedonski, care a visat o poezie pe mare format, în care să se facă auzit protestul său în faţa destinului şi a societăţii, n-a izbutit niciodată mai bine ca în genul impersonal şi descriptiv. Ceea ce au comun toţi aceşti poeţi între ei şi cu Alecsandri este un anumit nivel social care îi colorează deopotrivă. Oameni instruiţi şi călătoriţi, amatori rafinaţi în ale vieţii şi poeziei,

ei se găsesc în situația de a degusta lumea în loc de a scormoni pînă la temelia și restul așezărilor omenești.

Atît de ciudată este uneori țesătura istoriei încît fire pornite din obîrșii felurite se unesc pînă la urmă în aceeași urzeală. Pentru a scoate o astfel de învățătură, iată-l pe Ion Pillat însuși, care, făcînd să funcționeze acel sentiment al continuității pe care-l vom regăsi de atîtea ori manifestat în opera sa, s-a complăcut în evocarea înaintașilor săi literari.

În poema *Bătrînii* defilează astfel primii mînuitori ai versului românesc: un Dosoftei mitropolitul, un Ghenadie Cozianul, un Ienăchiță Văcărescu; vin apoi patronii unei concepții occidentale de viață bazată pe rațiune și increzătoare în progres și a unei poezii în conexiune cu modelele Apusului civilizat, printre care Dinicu Golescu, Eliade, Cîrlova, Alexandrescu și Bolintineanu. Anton Pann, Donici și Mureșanu reprezintă în această galerie nota națională și naționalistă, care în sufletul revoluționarilor de la '48 trăia în bună armonie cu îndemnul de a împrumuta formele de viață ale Apusului civilizat. V. Alecsandri le urmează tuturor acestora. Nu însă și Eminescu, care reprezintă de fapt un alt drum. Occidentalismul poeților de la 1848, năzuința lor către forma unei civilizații a progresului s-a frînt în muzica lui Eminescu, cu întoarcerea ei către lumea basmului și a trecutului, către armoniile mîngîietoare ale naturii, către înțelegerea unei lumi ca o așezare împietrită de rosturi eterne și imobile. Marea lui figură putea lipsi din această frescă a poeților revoluționari și bonjuriști. De ce lipsește însă interesantul și bizarul profil al lui Alexandru Macedonski, care nu o dată s-a declarat în succesiunea unui Eliade sau Alexandrescu și care-l chema pe Alecsandri ca pe o divinitate tutelară în casa tînără a *Literatorului* său?

Ion Pillat a socotit însă că dă o încheiere logică poemei sale făcînd să apară ca cel din urmă dintre înaintașii săi nu pe un poet, ci pe un pictor, pe Nicolae Grigorescu, cu care privirile românești s-au întors cu încredere și încîntare către această lume care nu este a deznădejdii de vreme ce rațiunea omului o poate stăpîni și transforma după idealurile ei. O vedere ademenitoare ne-a propus Ion Pillat atunci cînd a făcut să culmineze galeria renovatorilor culturii noastre prin figura primului ei pictor de seamă. Arta unui pic-

tor al omului și al peisajului, într-o cultură care nu cunoscuse altădată decît figurația sfîntului hieratic și a ornamentului abstract, este în adevăr documentul unei noi încrederi dăruite lumii, desigur pentru motivul că materia ei se dovedește plastică în mîinile doritoare de perfecționare și progres. Noua pictură românească ne poate apărea astfel drept rodul raționalismului apusean transplantat pe pămîntul nostru. Tot astfel e și prietenoasa poezie de imagini, de evocare a pitorescului lumii, de familiaritate și încredere față de acest univers al frumuseții, pe care, alături de Alecsandri, de Macedonski, de Duiliu Zamfirescu și Anghel, o ilustrează acum Ion Pillat.

Ce este un poet și ce devine el atîrnă deopotrivă de experiențele și de cultura lui. Numai dozajul acestor două elemente variază de la poet la poet și uneori în cuprinsul aceleiași cariere poetice. Este interesant de urmărit cum în șirul volumelor lui Ion Pillat se succed intuițiile experienței și ale culturii, cum se înlocuiesc și se combină între ele.

Visările păgîne, primul volum al lui Ion Pillat, conține numai poeme impersonale. Nota subiectivă este aproape cu totul absentă din el. După obiceiul parnasienilor, poetul coboară în timp sau se depărtează în spațiu pentru a-și găsi subiectele sale. *Visările păgîne* folosesc într-acestea o grupare a motivelor în paralelism aproximativ cu dezvoltarea istoriei universale, așa cum exemplul a fost creat de *Poemele barbare* ale lui Leconte de Lisle. Astfel, după evocarea tripticului format din Timur Lenk, Firdousi și Galileianul, ni se intonează cîntecele Persiei și ni se vrăjesc visările budiste, tîlcul adînc al doctrinelor Samsara și Karma, frumusețile plastice ale antichității grecești și fervorile Renașterii italiene, cu îmbinarea ei de misticism, plasticitate și erotică.

Ion Pillat, care a dat într-o împrejurare anumită asigurarea că ciclul *Centaurilor* a fost compus în urma unui vis avut într-o noapte, putea să se oprească la acest motiv cu atît mai mult cu cît exemplele literare nu-i lipseau. Centaurii frizelor și frontoanelor grecești și ai sarcofagelor romane au năvălit în poezia modernă a unui Leconte de Lisle, Hérédia, H. Régnier, cu un tropot care putea fi auzit și în visul unui poet tînăr din zilele noastre.

Eternități de-o clipă, care urmează după doi ani, reia după modelul parnasian motive antichizante, viziuni de miazăzi și miazănoapte. Motivul stepei și al nomadismului, care în *Visări păgîne* produsese cele două sonete închinate *Lui Krum cuceritorul*, este reluat și extins de data aceasta în *Cîntecele stepei*, unele dintre cele mai frumoase pe care le-a scris Ion Pillat. Dar aici s-a putut amesteca și îndemnul unei experiențe personale. Peisajul Miorcanilor, proprietatea familiei Pillat și locul unde poetul și-a petrecut o parte a copilăriei, așezat pe țărmurile Prutului, aparține tipului stepei. Ion Pillat ne-a evocat odată acest peisaj în *Seară la Miorcani* din volumul *Grădina între ziduri* (reprodusă în *Pe Argeș în sus*). Cînd scria *Seară la Miorcani*, Pillat se găsea sub înrîuriri simboliste, și folosind tehnica transpunerii senzațiilor el putea stiliza peisajul de stepă al Miorcanilor în forma unui peisaj marin. Această experiență a stepei l-a îndemnat și mai tîrziu să-și asume ostenelile tălmăcirii poemei esoterice *Anabasis* de Saint-John Perse, ale cărei afinități de motive cu *Cîntecele stepei* le-am remarcat în altă parte.

Un lucru vrednic de a fi reținut: *Eternități de-o clipă* se deosebesc de volumul precedent printr-o seamă de poezii mai subiective, grupate în ciclul *Cîntece din trecut*. O notă de la finele volumului ne spune însă că ciclul *Cîntecelor din trecut* este scris între 1906 și 1910, prin urmare înainte de *Visările păgîne*, compuse între 1910 și 1912. Pillat a părăsit astfel, la un moment dat, drumul unei inspirații personale pentru a apuca pe acela al unor compuneri pe teme obiective sau generale. Lucrul îl va fi reținut tînărul poet de atunci ca o necesitate a formației sale de artist. În alte împrejurări poeții tineri confundă între expresia nemijlocită a evenimentelor lor intime și expresia propriu-zis artistică.

Socotesc însă că această confuzie este totdeauna păgubitoare artei. Nu este deloc suficient să încerci cu intensitate unele sentimente și să le exprimi cu sinceritate. Un artist adevărat știe că sentimentul este numai materialul, dar că arta începe de la plasticizarea lui, de la forma artistică. Pentru cucerirea acestei forme poate nu este cale mai bună decît disciplina temelor obiective cu disocierea pe care ea o impune între viață și artă. Nu spun că e bine ca un poet să rămînă totdeauna la această fază. Dar pentru desăvîrșirea formației lui este bine cînd trece prin ea.

Ion Pillat s-a constrîns la această disciplină, și stăpînirea versului care a rezultat de aci face din el unul dintre artiștii cei mai virtuoși printre poeții noștri. Pillat izbutește totdeauna să exprime ce vrea și cum vrea. Stăpînirea conștientă a mijloacelor este dezvoltată la el pînă la un grad înaintat. Din această pricină proporția de neașteptat, de irațional, de absurditate fecundă este mai mică în versurile sale.

Cînd citești pe un poet ca Tudor Arghezi poți să ai de la vers la vers impresia neașteptatului, sporind uneori pînă la derutare. Cu toate că Arghezi este deopotrivă artist foarte experimentat creația sa aparține tipului de invenție prin deviație și substituire. Un cuvînt, o imagine care îi cade sub condei poate să schimbe cursul meditației sale poetice și s-o orienteze către alte ținte. Astfel, desemnul poemelor sale este mai puțin riguros; în timp ce coloristica lor, amănuntele, fragmentele sînt de o bogăție uimitoare.

Poezia lui Pillat aparține, dimpotrivă, tipului de invenție logică. Poemele sale dezvoltă consecvent o temă, un motiv, o viziune inițială. Din pricina caracterului logic al invenției sale, poezia lui Pillat se mai distinge prin alte două însușiri. Mai întîi, printr-o foarte generală unitate a temelor. Într-o anumită epocă a dezvoltării sale ca poet sînt anumite teme care revin necontenit.

Iată, de pildă, tema stepei pe care *Visările păgîne* o trec *Eternităților de-o clipă* și *Amăgirilor*, cu *Noapte pe stepă* și *Cîntecele cazacului*. Iată tema lui Pictor Ignotus, revenind deopotrivă în primele două volume ale poetului. Iată tema mării în al doilea și al treilea volum al său, cu *Ecouri marine* și *Cîntecele mării*. Exemplele s-ar putea înmulți pentru toate fazele de dezvoltare ale poeziei lui Ion Pillat. Fiecare din ele, după cum vom avea ocazia să vedem și mai tîrziu, este dominată de o tematică precisă. Împrejurarea se explică prin caracterul logic al muncii poetice desfășurate de Pillat, care revine mereu la aceleași probleme, probîndu-le parcă în dificultățile lor, rezolvîndu-le succesiv.

A doua însușire a creației logice care deosebește poezia lui Ion Pillat este forma ei ciclică. Volumele lui Pillat nu sînt niciodată alcătuite din poezii întîmplătoare, aduse de valul capricios al unei inspirații neprevăzute. Totdeauna ele sînt făcute din grupuri de poezii subordonate cîte unui

motiv principal. Dar nici aceasta n-ar fi fost cu putință dacă poetul, în deplină stăpînire logică de sine, n-ar fi dat o desfășurare voită lucrării sale poetice, divizînd-o în aspecte particulare și recompunînd-o după un plan general.

Judecat din punctul de vedere al evoluției temelor sale, cu volumul *Amăgiri* din 1916 putem spune că intrăm într-o nouă fază a poeziei lui Pillat. Am spus că, prin *Cîntecele cazacului* și prin *Cîntecele mării*, noul volum se leagă cu cele anterioare. De asemeni, ciclul *Casei amintirii*, scris în 1909 și 1910, face parte din acele inspirații mai intime dinaintea *Visărilor păgîne*, al căror drum poetul l-a părăsit un moment pentru a se supune disciplinei unei poezii obiective. Noutatea *Amăgirilor* stă în acele poezii în care își găsesc expresia stări vagi și muzicale ale sufletului, simboluri nedeterminate precum *Roata morii*, *Pe claie* etc. Natura reintră în această poemă nu ca un cadru și nici ca viziune plastică, dar ca un acompaniament sufletesc. Versul se înmlădiază în consecință, devenind liber. Apar refrenul, imaginile convergente și alte mijloace ale tehnicii sugestiei. Noua orientare se datora desigur simbolismului francez, care în această vreme găsise o cale către țărmurile literaturii noastre.

Mă aflam în vremea războiului pentru cîteva luni la Iași și îl vedeam adeseori pe Pillat în locuința sa din spatele mitropoliei, la care ajungeam străbătînd frumoasa alee adumbrită din parcul catedralei. Plimbările noastre începeau de acolo și se continuau către Cetățuia, prin Sărărie, prin grădina Copoului, pe dealul Șorogarilor și nimeni nu știa că sub tunica militară se ascund doi poeți simboliști. În această vreme a scris Pillat majoritatea poeziilor din *Grădina între ziduri*, apărută abia în 1920. Aud încă, în recitarea sa, *Logodna mistică*, *Satan*, *Narcis*, *Leda și Lebăda*, tot atîtea poeme ale unor simboluri înalte.

Carte scrisă în cea mai mare parte în anii războiului, *Grădina între ziduri* păstrează amintirea evenimentelor de atunci în ciclul *Porumbeii morții*. Există printre poeziile acestui ciclu un sonet intitulat *Soldați de plumb*, în care soldații cîmpiilor de luptă, chemînd amintirea soldaților din jocurile copilăriei, provoacă invocarea unui zeu-copil jucîndu-se cu viețile omenești.

Ideea paralelismului situațiilor, capabilă să producă rezonanțe profunde în sufletul omenesc prin strămutarea întîm-

plărilor noastre într-un cadru de eternitate, putea să atragă spiritul unui poet simbolist. De fapt, *Grădina între ziduri* conține mai multe poezii care dau o aplicație variată ideii paralelismului situațiilor. Iată, de pildă, sonetul *Furnica*, în care ni se evocă omul ostenindu-se la arat și furnica necăjindu-se cu munca ei. Extinderea paralelismului cheamă ideea lui Dumnezeu „ce ară, orb ca dînșii, întinsa înstelare".

Iată poezia *Jucării*, în care poetul, privind jucăriile copilului de altădată, rămase astăzi fără înțeles pentru el, evocă propriul lui duh postum, cercetînd cu înstrăinare iubitele lui versuri de azi. Motivul paralelismului domină această epocă a lui Pillat, după cum acel al antichității grecești, al stepei, al mării dominaseră epoca anterioară. Dezvoltînd și variind acest motiv, după obiceiul lui de totdeauna, scrie într-o zi Ion Pillat una din cele mai frumoase poeme ale sale: *Aci sosi pe vremuri.*

Sfîrșitul războiului îl readuce pe Pillat în cadrul familiar al Miorcanilor. După zarva evenimentelor din urmă, care amenințau să schimbe totul din temelii, revenirea în peisajul copilăriei, printre vechile deprinderi și așezări, avea ceva liniștitor. Cînd totul era gata să se surpe și să se transforme este ușor de închipuit cît farmec și cîtă încredere se poate resimți în aflarea unui teren stabil al permanențelor. Pe de altă parte, cum poetul se mai încercase la motivul trecutului și amintirii, încă înainte de compozițiile parnasiene ale primelor sale volume, era momentul de a reveni, sprijinindu-l cu intuiția statorniciei în timp și a unității situațiilor în reproducerea lor paralelă.

Fructul acestei atingeri și însoțiri de motive, favorizate de data aceasta de experiența intimă a poetului este poema *Aci sosi pe vremuri.* Întîmpinarea logodnicei în generația trecută a bunicilor se reface astăzi ca situație. Chiar dacă berlina de altădată este înlocuită cu trenul și în locul romanticului din trecut apare simbolistul de astăzi, sufletul oamenilor și drumul lor de viață rămîn aceleași. Clopotul de nuntă sau de moarte care a sunat bunicilor este auzit și de perechea de astăzi. Dar peste melancolia prevestirii lui se ridică fericirea de a te ști durabil prin acea înrădăcinare în viață care permite refacerea aceluiași destin în cadre mereu schimbătoare.

Motivul paralelismului n-a fost părăsit de Pillat niciodată. El răspunde în adevăr unuia din sentimentele care l-a urmărit mai mult pe poet. Chiar în ultimul său volum, în *Caietul verde*, el revine în *Elegia a doua*. De data aceasta însă situația paralelă nu mai este căutată în urcușul timpului, ci în coborîrea lui. Poetul se regăsește în copilul său. „Cu păr bălai în față-mi, copil, citesc sub lampă". Dar revenirea formelor nu mai sugerează poetului același sentiment de încredere, de adîncă înrădăcinare, ci unul de săgetătoare singurătate în marele noian al vremii. Formele se refac în adevăr, dar sufletul omului în întruparea lui absolut unică rămîne pecetluit și singur. Tristețea solitudinii individuale a fost rareori evocată mai tulburător ca în *Elegia a doua*.

Aci sosi pe vremuri a fost răspîntia cea mai hotărîtoare în cariera poetică a lui Ion Pillat. Succesul acelei cufundări în trecut pentru a afla unele certitudini de viață îl îndeamnă pe poet să refacă încercarea. Dar punctul de concentrare nu mai este de data aceasta Miorcanii, ci Florica, de care îl leagă descendența prin mamă din familia Brătianu. Se poate spune că sufletește Pillat aparține la două peisaje: acela de stepă al Miorcanilor și acela de dealuri, de vii și livezi al Florichii argeșene. Dacă însă comparăm între ele răsunetele sufletești ale celor două peisaje, observăm cu ușurință că acela trezit de Florica a fost cu mult mai fecund.

Nu este, de altfel, singurul caz cînd un poet simte mai intens în sine îndemnul de a se asocia tradițiilor materne. Prin structura lui senzitivă, poetul primește mai puternic moștenirea mamei. Nu este, deci, deloc uimitoare înclinarea poetului de a se grupa sufletește către tradițiile ei. Spre Florica, spre dealurile ei rodnice și surîzătoare se îndreaptă deci pașii poetului în acest nou popas al lui. Rodul noii îndrumări este volumul *Pe Argeș în sus* din 1923.

Acesta este volumul care a prilejuit mai deseori alăturarea lui Pillat de Alecsandri. Volumul cuprinde în adevăr pe lîngă poemul *Bătrînii*, despre care a fost vorba mai sus, și în afară de ciclul *Amintirilor*, completat cu bucăți din *Grădina între ziduri*, un șir de pasteluri grupat sub titlul *Florica*. Alăturarea celor doi poeți a fost crezută posibilă pentru că amîndoi au scris pasteluri. Unitatea lor putea fi însă regăsită mai adînc. Ea putea fi stabilită prin tipul lor sufletesc comun. Aceeași armonie la unul și altul, cu o deo-

potrivă îndepărtare de marile crize și zguduiri sufletești. Același fel al imaginației cu predominarea vizualității.

Pillat este însă un artist superior lui Alecsandri. Arta lui poetică este mult mai controlată și mai riguroasă. Niciodată el n-ar putea aluneca în acele facilități și eclipse ale gustului care ne izbesc uneori în timpul lecturii lui Alecsandri. Cît despre faptul de a fi scris pasteluri, împrejurarea este explicabilă nu numai prin amănuntele biografiei sale intime, dar și prin orientarea mai generală a liricii noastre contemporane. Pastelul este unul dintre genurile mai mult cultivate în poezia noastră de azi. El este reprezentat deopotrivă și cu destulă insistență în opera unor poeți ca: Tudor Arghezi, Crainic, Vasile Voiculescu, Adrian Maniu, Al. Philippide ș.a. Sentimentul naturii, care joacă un rol atît de însemnat în inspirația românească, și-a găsit în pastel o formă adecvată de manifestare.

În fine între pastelurile lui Alecsandri și Pillat există deosebiri esențiale. Pastelurile lui Alecsandri au și ele ceva tipic. În afară de cazul cînd evocă *Lunca din Mircești* sau *Malul Siretului*, Alecsandri zugrăvește anotimpuri în genere; noaptea, dimineața; elemente tipice ale peisajului: puntea, balta, fîntîna etc. Pastelurile lui Pillat zugrăvesc însă un colț determinat al naturii, și anume dealul Florichii, cu via lui, cu perspectiva lui scăpînd spre Izvorani, cu pădurea de fagi din Valea-Mare, cu lunca Argeșului, cu parcul apropiat al Goleștilor, cu biserica lui Horia, pe care Ionel Brătianu a adus-o acolo, cu mormîntul bătrînului etc. Un interes subiectiv mînă pe poet către aceste locuri și de aceea peisajul este atît de individualizat. Un ecou personal însoțește evocarea acestor colțuri de natură. Alecsandri rămîne totdeauna mult mai obiectiv. Natura nu pare a se amesteca niciodată cu propriul lui destin. În schimb ea este un cadru în care apar oamenii locului cu moravurile și muncile lor. Pe cînd în pastelurile lui Pillat natura rămîne solitară, un loc de meditație și reculegere.

Privită dintr-un alt punct de vedere, *Florica* poate fi considerată ca o variație pe motivul trecutului și amintirii, care a urmărit pe poet încă de la primele lui încercări. Toate înfățișările care ni se vrăjesc acolo cheamă amintirea unei copilării fericite, unită cu pietatea pentru umbrele bunicilor care au străjuit-o. În această scufundare în trecut con-

ştiinţa timpului se ascunde şi devine uneori senzaţia prezentă şi nemijlocită. Experienţa timpului, despre care am văzut cît loc ocupă în poezia lui Pillat, îl face atent la înfăţişările toamnei, anotimp al roadelor şi desfrunzirii, în care precipitarea vremii devine parcă mai sensibilă. Poet al amintirii, al trecutului, al pietăţii, al toamnei, toate aceste coarde vibrează deopotrivă în poezia lui Pillat în această vreme.

Volumul *Pe Argeş în sus* a luat loc, în momentul apariţiei lui, printre manifestările curentului tradiţionalist din jurul revistei *Gîndirea*. Tradiţionalismul este atitudinea care recomandă întemeierea vieţii pe tradiţii ca pe nişte experienţe mai îndelung probate şi prin urmare mai sigure. Această atitudine îi era firească lui Ion Pillat, văzînd orientarea spre trecut, manifestată la el de timpuriu. Dar această orientare nu îl conduce către îmbrăţişarea trecutului în generalitatea lui, cît către acela al unei familii. O stare de lucruri care înmlădiază ceea ce în tradiţionalism constituie rigiditatea unui program, împrumutîndu-i căldura intimităţii. În fine, *Pe Argeş în sus* aduce o închinare unuia din cele două leagăne ale poetului. În *Satul meu*, scris în septembrie 1923, publicat în 1925, Pillat încearcă să refacă pentru Miorcani ceea ce izbutise pentru Florica. A rezultat şi mai mult şi mai puţin: o icoană a oamenilor şi a locurilor satului, văzută din perspectiva proprietarului şi a curţii boiereşti, zugrăvită cu o anumită simpatie democrată, dar căreia îi lipseşte acea duioşie, acea mişcare a sufletului care îşi apropie aspectele şi face farmecul volumului precedent. Apoi tehnica volumului care rezolvă toate temele în două strofe de cîte patru versuri trezeşte impresia unei prinsori poetice cîştigate, a unui act de virtuozitate, în care realitatea sentimentului se umbreşte.

Cu *Biserica de altădată*, apărută în 1926, avem de a face cu o dezvoltare a atitudinii tradiţionaliste în forma unei poezii de emoţie şi de pitoresc ortodox. Întîmpinăm desigur, aci, una din cele mai de seamă realizări ale tradiţionalismului ortodox al *Gîndirii* şi desigur al liricii noastre contemporane. Pentru a ne convinge de altfel cu cît peisajul muntenesc a fost mai fecund pentru poet, considerarea acestui nou volum al lui Ion Pillat este absolut necesară. Volumul cuprinde în afară de ciclul *Morţilor*, o evocare a învierii armatei uriaşe a dispăruţilor într-un sat românesc, ca un sim-

bol al puterii lui, trasă din strădania atîtor înaintași — alte trei cicluri de inspirație religioasă. Volumul se deschide cu *Drumul magilor*, bucăți de idilă mînăstirească, cu tăceri, claritați și puritați care nu-și găsesc asemănarea. Totul devine acolo sărbătoresc. Sînt mari efecte de alb, argint și aur, ca într-o icoană bizantină, revelații ale clopotului și ale toacei în tăcere, consunînd cu inima pornită deodată să bată mai tare.

Niciodată penelul lui Pillat nu s-a înmuiat în culori mai delicate și n-a trasat contururi mai pure. Niciodată emoția n-a pătruns într-atîta tabloul, cu un mai just sentiment al echilibrului. S-ar putea vorbi îndelung despre influența tinerii noastre mișcări plastice asupra liricii românești de astăzi. Cînd Ion Pillat făcea să figureze printre înaintașii săi pe Grigorescu nu se înșela deloc.

Poezia sa e în mare măsură debitoare picturii. S-ar putea spune că el nu vede natura decît prin prisma artei, cu niște priviri educate în școala pictorilor. Aspectele firii nu apar în poezia lui Ion Pillat decît după ce închipuirea sa le-a dat forma unui tablou și tehnicile picturii devin ale poeziei lui. Regăsim, de pildă, natura moartă ca în bucata *Cămara de fructe* (din volumul *Pe Argeș în sus)*, unde piersicile de jar și strugurii albaștri, smaragdele cu miezul de rubin al pepenilor și tămîioșii galbeni se unesc în armonii complementare ca în pînza unui maestru. Regăsim peisaje, icoane și stampe. Într-acestea rareori culoarea este așezată în pastă mai groasă, cu pensula și cuțitul pictorului în ulei. De cele mai multe ori regăsim, în epoca aceasta, acuarela cu tonurile ei mai delicate și claritatea ei. Pillat e în adevăr un pictor al atmosferei și al luminii. Rar zugrăvește el obiecte. Mai des strălucirile luminii, razele de miere ale amurgului, fumul albastru al înserării, argintul-viu al apelor.

Darul vizual al lui Pillat este cu atît mai remarcabil, cu cît el nu se dezvoltă niciodată în paguba audiției. Puterea sa reprezentativă e atît de bogată și poate să îmbrățișeze universul sensibil prin mai multe laturi deodată, încît unele din poeziile sale, cum sînt *Mănăstirile*, *Arhondaricul*, *Toaca*, trăiesc deopotrivă pentru ochiul și urechea cititorului.

Povestirea Maicii Domnului, care urmează ca al doilea ciclu în *Biserica de altădată*, întrunește o seamă de poezii în care se desfășoară viața Mariei de la nașterea și copilăria ei,

prin episodul juruirii și al bunei-vestiri, pînă la minunata ei procreație, pînă la jalea nespusă a mamei și pînă la adormirea și înălțarea ei. Cîteva momente ale vieții lui Isus, cum sînt: închinarea magilor, fuga în Egipt, intrarea în Ierusalim, se intercalează în povestire. Succesiunea acestor etape a îngăduit comparația cu *Marienleben* a lui Rainer Maria Rilke.

Înrîurirea lui Rilke asupra lui Pillat pare a se fi exercitat în primul rînd în sugerarea motivului și stabilirea momentelor în care el se dezvoltă. Sînt apoi unele episoade ale povestirii, cum e acela cu Iosif Teslarul, care au apărut întîi lui Rilke. Supărarea bănuitorului Iosif, intervenția Îngerului, raza de înțelegere care îi pică atunci în suflet vin direct din *Argwohn Josephus* al lui Rilke. Dar peste aceste apropieri, cîte deosebiri! Rilke este un poet de inspirație catolică și tablourile pe care el ni le zugrăvește sînt deseori dependente de iconografia italiană primitivă. Astfel, cînd în cartea mea *Imagini italiene* am fost adus să vorbesc despre tulburătoarea *Bunavestire* de Simone Martini și Lippo Memi din galeriile Uffizi, n-am găsit un comentar mai bun decît versurile lui Rilke din bucata corespunzătoare. Aci ca și în alte părți, în vreun tablou cu perspective de palate, arcuri și punți sau în scena de *pietà* a Mariei cu trupul neînsuflețit al lui Isus în brațe, se deosebește de modelul plastic întrețesut cu versurile lui Rilke.

Originalitatea lui Pillat este de a fi dat evocărilor sale un cadru românesc, și anume al acelui colț de țară muntenească din proximitățile Florichii, cu cătunele pitite sub dealuri, cu cerdacuri văruite, cu livezi care urcă, cu Negoiul și Piatra Craiului în zare. Personajele sînt țărani munteni din aceleași părți purtînd haina lor albă, opincile și opreagul, călătorind în căruță către hramul Mariei-cea-mică; rasă de ciobani tălmăcind semnele cerului.

Folosind anacronismul care intră de atîtea ori în alcătuirea farmecului naiv al primitivilor, Maria aprinde lumînări la icoane, închinîndu-se lui Sîn-Nicoară și lui Sîn-Ion. Superstițiile se amestecă cu pietatea lor. Fuga în Egipt este bejenia către Ardeal din fața valului năvălitor al turcilor. Melancolia lui Isus presimțindu-și sfîrșitul pămîntesc este interpretată, din perspectiva Mariei, ca aceea a dezrădăcinatului, a copilului plecat cu „domnii“ la oraș, ca într-o

prin episodul juruirii și al bunei-vestiri, pînă la minunata ei procreație, pînă la jalea nespusă a mamei și pînă la adormirea și înălțarea ei. Cîteva momente ale vieții lui Isus, cum sînt: închinarea magilor, fuga în Egipt, intrarea în Ierusalim, se intercalează în povestire. Succesiunea acestor etape a îngăduit comparația cu *Marienleben* a lui Rainer Maria Rilke.

Înrîurirea lui Rilke asupra lui Pillat pare a se fi exercitat în primul rînd în sugerarea motivului și stabilirea momentelor în care el se dezvoltă. Sînt apoi unele episoade ale povestirii, cum e acela cu Iosif Teslarul, care au apărut întîi lui Rilke. Supărarea bănuitorului Iosif, intervenția Îngerului, raza de înțelegere care îi pică atunci în suflet vin direct din *Argwohn Josephus* al lui Rilke. Dar peste aceste apropieri, cîte deosebiri! Rilke este un poet de inspirație catolică și tablourile pe care el ni le zugrăvește sînt deseori dependente de iconografia italiană primitivă. Astfel, cînd în cartea mea *Imagini italiene* am fost adus să vorbesc despre tulburătoarea *Bunavestire* de Simone Martini și Lippo Memi din galeriile Uffizi, n-am găsit un comentar mai bun decît versurile lui Rilke din bucata corespunzătoare. Aci ca și în alte părți, în vreun tablou cu perspective de palate, arcuri și punți sau în scena de *pietà* a Mariei cu trupul neînsuflețit al lui Isus în brațe, se deosebește de modelul plastic întrețesut cu versurile lui Rilke.

Originalitatea lui Pillat este de a fi dat evocărilor sale un cadru românesc, și anume al acelui colț de țară muntenească din proximitățile Florichii, cu cătunele pitite sub dealuri, cu cerdacuri văruite, cu livezi care urcă, cu Negoiul și Piatra Craiului în zare. Personajele sînt țărani munteni din aceleași părți purtînd haina lor albă, opincile și opreagul, călătorind în căruță către hramul Mariei-cea-mică; rasă de ciobani tălmăcind semnele cerului.

Folosind anacronismul care intră de atîtea ori în alcătuirea farmecului naiv al primitivilor, Maria aprinde lumînări la icoane, închinîndu-se lui Sîn-Nicoară și lui Sîn-Ion. Superstițiile se amestecă cu pietatea lor. Fuga în Egipt este bejenia către Ardeal din fața valului năvălitor al turcilor. Melancolia lui Isus presimțindu-și sfîrșitul pămîntesc este interpretată, din perspectiva Mariei, ca aceea a dezrădăcinatului, a copilului plecat cu „domnii“ la oraș, ca într-o

poezie de Goga sau Iosif. Jalea Mariei la moartea Fiului ia forma unui bocet, şi versul devine aci popular, ca ori de cîte ori intensitatea sentimentului cere expresia simplă şi ingenuă. Această prelucrare a legendei sfinte cu elemente româneşti exprimă fericit chipul de receptare a creştinismului de către ţăranul nostru. Curăţenia Mariei, mila ei pentru întreaga creaţiune, durerea ei eternă sînt stoarse din sufletul unei ţărănci din Argeş sau Muscel. Poetul care altădată călătorea în versurile sale către ţinuturi îndepărtate pentru a găsi expresia trăirilor lui de aici, ca atunci cînd găseşte atîtea echivalente exotice şi istorice pentru peisajul de stepă al Miorcanilor, execută acum mişcarea contrar, aducînd către noi vechea legendă orientală, dîndu-i o realitate cu atît mai simţită, cu cît sub simbolurile ei veşnice descoperă posibilităţile permanente ale sufletului local.

A fost un punct de doctrină adeseori afirmat de tradiţionalismul românesc că poezia noastră nu poate ajunge la expresia universală decît prin dezvoltarea notei naţionale. Această idee îşi găseşte acum o ilustraţie fericită în *Povestea Maicii Domnului*. Împrejurarea devenea posibilă prin acea tendinţă manifestată odată cu *Pe Argeş în sus* şi care consta într-o concentrare a poetului către centrul său şi care acolo înmlădia tradiţionalismul în intimism, după cum de data aceasta izbuteşte să stilizeze universalul în naţional. S-ar spune că drumurile acelei inspiraţii subiective pe care poetul le părăsea la începuturile sale în favoarea unei poezii de motive generale şi obiective a lăsat în sufletul său o nevoie latentă, nesatisfăcută, care activează hotărîtor acum asupra lucrării sale. Această nevoie operează chiar cînd poetul se opreşte în faţa temei impersonale a unei povestiri, transpunînd elementele ei eterogene în cercul unor reprezentări apropiate şi familiare.

Chipurile pentru o Evanghelie, al treilea ciclu al *Bisericii de altădată*, folosesc aceeaşi reducere la local pe care am întîmpinat-o mai sus. Ele alcătuiesc o ilustraţie a parabolelor din *Evanghelie*. Trec pe rînd pilda năvodului, a smochinului neroditor, oaia cea pierdută, fiul risipitor, semănătorul şi bunul samarinean. Cadrul îl dă într-acestea peisajul din sudul ţării, pădurea Vlăsiei, şesul nesfîrşit al Bărăganului cu drumurile lui de tarlale, cu nămolul ars de soare, apoi munţii de piatră şi bălţile cu stuf ale Dobrogei şi terasele Balci-

cului, privind către întinderea albastră a mării. Pescarul care aruncă năvodul este un lipovean bărbos din Jurilovca, smochinul neroditor crește într-o vie a Balcicului, în timp ce oaia cea pierdută e regăsită într-o văgăună din valea Carasu.

Această apariție a Dobrogei în lirica noastră, unică pînă acum după cîte știu, este paralelă cu intrarea ei în pictura românească odată cu un Iser, N. Dărăscu, Theodorescu-Sion și alții. Legăturile poeziei lui Pillat cu plastica se dovedesc și în această împrejurare. Aceeași înclinație, la poet ca și la pictori, de a anexa regiunea unui pitoresc nou, făcută din exuberanța orientală a luminii și culorii, din măreția orizontului nesfîrșit și din misterul bălții. Peisajul devenea încă cu atît mai potrivit cu cît tîlcul vechilor parabole orientale se putea desprinde mai bine din felul oamenilor care aparțin acestui cadru, cu simplitatea lor patriarhală, cu puținele lor gesturi chibzuite.

Ion Pillat și-a întocmit totdeauna volumele în așa fel încît, prin unele din motivele lor, ele se leagă cu cele trecute, pe cînd prin altele anunță pe cele viitoare. Cariera sa poetică n-a cunoscut niciodată surpări de teren, tranziții neașteptate, evoluții bruscate. Dezvoltarea sa a rămas tot timpul organică, încît de la o manifestare la alta există totdeauna firul unei continuități. Pe de altă parte, felul logic al lucrării sale n-a lăsat niciodată nedezvoltată vreuna din înmuguririle lui poetice. Un volum viitor o va relua neapărat și va conduce pînă la sfîrșit mersul înfloririi. Astfel, dacă *Amăgirile* se unesc cu trecutul prin bucățile lui parnasiene, unele poeme de factură simbolistă anunță *Grădina între ziduri*. Dar în această din urmă, poezia *Aci sosi pe vremuri* constituie nucleul din care se vor forma cele trei volume tradiționaliste de mai tîrziu: *Pe Argeș în sus*, [*Satul meu*], *Biserica de altădată*. Tot astfel unele din cîștigurile de aci își vor găsi continuarea în culegerile care urmează, și anume în *Limpezimi* din 1928 și *Caietul verde* din 1932. Via din Florica va prilejui mai departe *Calendarul viei:* douăsprezece poeme în care idila podgoreană se amestecă cu amănunte realiste într-un fel care îl amintește pe Francis Jammes, din care, împreună cu N.I. Herescu, Pillat publică un volumaș de traduceri în 1927. Tot astfel pitorescul dobrogean, cu Delta și Balcicul, reapare acum în *Acuarelele în Deltă* din

Limpezimi și în poemele Balcicului din *Caietul verde*, printre care cele patru strofe ale bucății *Balcic biblic* dă o nouă formă conexității dintre cadrul dobrogean și vechile motive ale *Scripturii*. Natura moartă, pe care am semnalat-o mai sus, revine în ciclul *Interior* din *Limpezimi:* delicate studii de materiale și lumini în care transparența cristalului, albeața ninsă a porțelanului, înserarea apei în bocalul în care înoată pești roșii, pătrunderea amurgului în încăpere sînt evocate cu o pătrunzătoare fervoare intimistă.

Cele două volume din urmă ale lui Pillat execută însă o întoarcere către motivele mai vechi ale Orientului și Heladei. Dar pe cînd în *Visări pagine* sau *Eternități de-o clipă* infiltrația clasică și orientală se produsese pe cale literară din frecventarea modelelor parnasiene, ea este sprijinită acum prin intuiția directă. Călătoriile pe care Pillat le-a întreprins în urmă, în Spania, în Italia, în Grecia, la Constantinopol, au lăsat cu toatele o urmă în poezia lui. Procedeele de pictor pe care le-a cîștigat în observarea naturii românești le aplică el acum peisajului străin. Nu este uimitoare deci acea contaminare de plastică românească și grecească pe care întîmplător o execută Pillat în desăvîrșitele strofe ale *Proiectului de templu*, unde, sub coloanele zvelte și capitelurile lor corintiene, revărsîndu-se cu frunze și vițe împletite, ochiul poetului descoperea silueta clasică a țărăncii purtîndu-și ulciorul pe cap. Altădată, Pillat reținea din antichitatea grecească mai mult ce se știe decît ce se poate vedea: tezaurul credințelor mitologice, Centaurii, Narcis, Proteu, figurile idilelor theocritiene, Lais și Byblis, Chrysis și Amaryllis. Astăzi, Helada ne apare în chipul ei văzut, cu templele, coloanele și frizele ei, cu durul contur al insulelor desprinzîndu-se în limpede azur.

Altădată, Grecia lui Pillat era sau aceea preclasică a însoțirilor centauriene dintre om și animal, sau aceea alexandrină a decadenței, a hermafroditului mistuindu-se de lungimea îmbrățișării în el a bărbatului cu femeia, sau a cultului Venerei în paradisul languros al Cytherei. Astăzi, viziunea lui elenică atinge regiunea de mijloc a veacurilor clasice cu simplitatea, măsura și armonia lor. Altădată, Grecia era prilejul unor variații pe teme plastice, în care personalitatea poetului dispărea în generalitatea simbolului. Astăzi, Grecia a devenit obiectul revărsării lirice a poetului, a

odei sale închinate frumuseții acelei lumi, tinereții ei veșnice, dorului nemistuit către tărîmurile ei.

Cele două volume din urmă ale lui Pillat sînt cele mai eclectice pe care le-a publicat vreodată. O mulțime din motivele mai vechi revin aci și își găsesc o nouă dezvoltare. Dar ca în împrejurarea tuturor volumelor amintite mai sus, o nouă înmugurire indică viitorul. Seria elegiilor din *Caietul verde* aduce o lume de simțiri necunoscute încă în lirica lui Pillat. O lume de presentimente, de visări îndepărtate, trimise cerului și stelelor, un univers al singurătății. Alteori este o deșteptare dintr-un vis al vieții, plină de îndoielile drumului pe care călătorul nu-l mai recunoaște. Totul se desfășoară în ritmul solilocului, cu subite luminări de gînduri, ieșind și reintrînd în negură cu repetările și reluările meditației intime.

Pînă acum, firul acestor poeme alcătuiește expresia cea mai subiectivă a liricii lui Pillat. Experiența poeziei lui, pe care am avut norocul s-o urmăresc de aproape în tot timpul dezvoltării ei, îmi dă asigurarea că din pragul *Elegiilor* o cale cu totul nouă se întinde poetului lor. Va fi, desigur, un drum plin de roade ale cărui meandre vor ocoli și prin paginile revistei care pornește astăzi.

„Pleiada", an. I, nr. 1, 1934, p. 3—28. *Studii și portrete literare*, Craiova, Editura Ramuri, 1938, p. 53—84.

LUCIAN BLAGA, POETUL

Cînd în 1919 Lucian Blaga apărea cu primul său volum de poeme, însufleţirea cu care i s-a răspuns îndată decurgea într-o anumită măsură şi din condiţiile speciale ale momentului. În acei ani ai căutării de drumuri multe lucruri păreau învechite şi un loc aştepta în suflete pentru cine s-ar fi priceput să-l ocupe. Vestea a fost adusă de cîteva călduroase cuvinte ale d-lui Sextil Puşcariu, care n-au trebuit să aştepte mult pentru a se transforma într-un succes unanim şi sărbătoresc, cum nu mai luminase debutul nici unui alt poet. Era ca o satisfacţie generală în spirite că glasul aşteptat venea tocmai din Ardealul care dovedea prin el că sub apăsarea îndelungată nutrise o viaţă bogată şi plină, capabilă să rodească din belşug. Frumoasa strălucire a acestei înfloriri se ridică cu atît mai proaspătă, cu cît stătea mai aproape de obscura tainiţă a sucurilor ei. Dar mai presus de aceste împrejurări tînărul poet se înfăţişa cu o noutate menită să sporească uimirea. Toţi cîntăreţii care în ultimii ani legaseră o faimă de numele lor puteau fi asociaţi cu o tradiţie, continuau într-un înţeles sau altul o directivă mai veche.

Poezia lui Blaga apărea însă ca un dar răsărit pe neaşteptate. Nimic n-o pregătise şi nimeni n-ar fi putut-o presimţi. Din albastra cărticică tipărită la Sibiu vorbea un suflet pe care trebuia să-l bănuim întocmindu-se în anii de grijă ai războiului, dar atît de recules din tumultul epocii încît nimic nu se mai putea recunoaşte din aspra ei preocupare. Mi-aduc bine aminte cum împrejurarea îşi adăuga farmecul

ei. Regăseam în poemele lui Blaga o imagine a omului redat sie însuşi, a unei conştiinţe desăvîrşind în reculegere şi tăcere solia ei.

Impresia a rămas hotărîtoare pentru tot ce a dat el mai tîrziu. Astăzi încă volumele lui Blaga sînt nişte popasuri de care nu te poţi apropia decît într-o dispoziţie de purificare internă, în lipsa căreia taina lor delicată se ascunde. Vîlva debutului a amuţit mai demult în jurul cărţilor care s-au adunat numeroase, dar dacă nu se mai regăseşte publicul zgomotos al succeselor literare, străjuie ceata mai rară, dar cu atît mai preţioasă, a spiritelor înrudite.

Cititorii poeziilor lui Blaga alcătuiesc o comunitate cultivînd viaţa interioară şi valorile ei de profunzime. Nimeni nu poate intra cu potrivire în rîndurile lor fără a merita darul bogat care se poate culege din aceste pagini. În absenţa acestei calificaţii speciale poeziile lui Blaga pot apărea pecetluite. Critica lor însăşi trebuie să fie, poate mai mult decît în alte cazuri, un act de iubire. Căci sînt poeţi ale căror cîntece sînt sortite unui răsunet mai general şi mai uşor de prins, pentru că omul pe care ele îl exprimă înfăţişează o formulă mai socializată a conştiinţei. Aci ne întîmpină însă omul singur, executînd actul cel mai intim subiectiv al sufletului său, şi anume căutarea unui Dumnezeu care se ascunde. Dar cu aceasta am denumit şi sîmburele generator al celor cinci culegeri de poeme pe care Blaga ni le-a oferit pînă acum.

Poemele luminii, primul volum al lui Blaga, alcătuiesc o culegere închinată iubirii. Dar cu acea pornire spre esenţial şi totalitate, care rămîne proprie întregii sale inspiraţii, iubirea se asociază pentru Blaga cu emoţia religioasă. În una din cele mai caracteristice bucăţi ale volumului poetul evocă viforul de lumină din prima zi a creaţiei. Unde s-a ascuns lumina de atunci? Cu gestul unei reminiscenţe platonice el crede a o regăsi în valul care umflă pieptul îndrăgostitului de azi. Spre lumină deci, spre primul element al creaţiei şi cel mai apropiat de firea creatorului se îndreaptă delirul sacru al poetului. Dansul lui dionisiac, proiectat în nemărginirea cerului, este ca o încercare de restituire a divinităţii din om elementului său primordial, ca actul unei eliberări esenţiale din prizonieratul strîmtei forme individuale.

Ciudat lucru! Cine studiază poezia lui Blaga în împletirile ei tematice găseşte cum peste puţin timp se dă motivu-

lui luminii o întrebuinţare cu totul deosebită. Lumina raiului, adică aceea pe care a făcut-o Dumnezeu să răsară peste prima zi a lumii, nu este cumva răsfrîngerea flăcărilor nestinse ale iadului? Farmecul curat al iubitei nu este oare frămîntat din substanţa păcatului? *(Lumina raiului)*. Astfel se introduce în poezia lui Blaga acel fior al îndoielii, de care inspiraţia sa nu va mai fi niciodată străină. Alături de lumină, în ciclul imaginilor sale, intră elementul care i se opune şi-l neagă: *cenuşa*, urma materială şi amară a supremelor combustiuni. Una din metodele încercate cu mai mult succes în interpretarea poeţilor lirici constă în găsirea termenilor mai des folosiţi de vocabularul lor şi a icoanei care domină cu precădere lumea lor de imagini.

În ce-l priveşte pe Blaga eminenţa cuvîntului şi a imaginii *cenuşii* este evidentă de-a lungul întregii sale dezvoltări: o împrejurare cu totul expresivă pentru felul experienţelor pe care această poezie le întrupează. Deocamdată lumina şi cenuşa îşi ţin echilibrul. Şi dacă adineaori apropierea iubitei îndemna pe cîntăreţul ei la gestul eliberării în lumină, ea îl cheamă acum către exhaustiunea totală a prefacerii în cenuşă. „În zori de zi am vrea să fim şi noi cenuşă, noi şi pămîntul" *(Noi şi pămîntul)*. Iubirea era adineaori viaţă. Gîndul morţii se amestecă acum cu fiorul ei. Capul unui mort zăreşte poetul în ochii celei îndrăgite şi mîinile ei sînt evocate purtînd urna cenuşilor lui viitoare *(Ursitoarea mea, Frumoase mîini)*.

Paşii profetului, care apar trei ani mai tîrziu, înseamnă în unele privinţe o limpezire. O uşoară adiere primăvăratică spală pe alocuri cerul de norii marilor nelinişti ale culegerii precedente. Gîndul inspirator al volumului este apoi rechemat din transcendenţă şi închinat cultului idilic al naturii. Peste viaţa firii, vrăjită în detaliul ei naiv şi uneori zîmbitor, se destinde bolta supremelor îndoieli şi tristeţi. Natura pare pentru un moment a-şi ajunge. Arta poetică a lui Blaga se resimte în consecinţă. Astfel, pe cînd în *Poemele luminii*, pentru sensibilizarea unui înţeles metafizic, se foloseau comparaţii dezvoltate de un caracter uneori prea analitic, simplele notaţii de imagini sînt acum suficiente. Poetul este înconjurat de mici şi firave prezenţe care-l salută cu prietenie. Florile înălţate în vîrful picioarelor cată să-l vadă. Brazii îi clipesc din acele lor prinse în răşină. Laptele muls

în şiştar îi cîntă ca un clopot peste văi. În acest cadru îi apare Pan, geniul binevoitor al naturii, bătrînul orb, care ghiceşte din stropii calzi de rouă, din mugurii iviţi pe ram, din coarnele mieilor ieşind sub nasturii moi de lînă — revenirea primăverii *(Pan)*.

Sufletul panic al poetului se doreşte către vasta îmbrăţişare a naturii, şi pentru a o cuprinde el cere un trup munţilor şi mărilor. Este aci ca un ecou al dansului orgiastic din prima culegere, dar nu pentru a depăşi orice formă materială în suprema eliberare în lumină, ci tocmai pentru a cuprinde întregul tezaur al formelor pînă la hotarul cel mai îndepărtat al lumii create. Dacă gîndul morţii se amestecă cu această iubire frenetică a vieţii el nu mai apare decît pentru a afirma viaţa cu atît mai multă putere.

Este caracteristică în această privinţă bucata *Gîndurile unui mort*, unde farmecul mişcător al vieţii este resimţit din recea imobilitate a nefiinţei. Figura tutelară a lui Pan, care domină nevăzută întregul volum, revine aievea către sfîrşitul lui pentru a muri în sunetele de tristeţe ale lumii creştine. Zeu al naturii vegetale, aşa cum antichitatea îl concepea, Pan moare odată cu toamna, dar fără acea speranţă a reînvierii în primăvară, care făcea să circule, chiar în lumea păgînă, cu alternanţa riturilor ei de toamnă şi primăvară, ca o presimţire a creştinismului.

Poate că adînca tristeţe care apasă peste toată poezia lui Blaga provine tocmai din această depărtare a poetului de înţelegerea creştină a lumii şi a vieţii. Cîntecul Învierii în noaptea Paştelui n-a răsunat pentru Blaga niciodată, ca pentru Faust altădată. Confruntarea cu lumea creştină se produce totuşi, şi chiar în *Paşii profetului*, dar pentru a da rezultate atît de deosebite de spiritul creştin. Fragmentul dramatic *Pustnicul*, reamintind la scara lui redusă poemul lui Goethe prin figura acelui Lucifer care vorbeşte aci, ca şi în modelul lui, cu o înţelepciune negativă, dar nu străină de cele mai înalte revelaţii, fixează atitudinea lui Blaga faţă de creştinism. Pustnicul reînviind în ziua Judecăţii nu poate apărea în faţa lui Dumnezeu pentru că nu-şi mai găseşte trupul pe care îl tăgăduise altădată. Spirit caduc şi nepereche, lipsit de trupul care dă oricărei fiinţe unitatea şi plenitudinea ei, pustnicul nu-şi poate afla locul lui în scară de valori a creaţiunii.

Faţă de spiritualismul creştin se afirmă astfel un umanism goethean, la care de altfel Blaga nu va putea rămîne multă vreme. Volumele lui ulterioare nu ni-l arată cîntînd o viaţă regăsită în armonia ei în acelaşi timp spirituală şi fizică, ci multiplicînd semnele jalei şi neliniştii sale. Căci dacă Blaga n-a putut ancora în spiritualismul creştin, nostalgia către un înţeles care ne domină nu l-a părăsit niciodată. Şi dacă tristeţea sa provine poate din depărtarea de creştinism, ea este atunci a unei fiinţe care îi simte nevoia.

În marea trecere (1924) aduce lămurit jalea acestei depărtări de Dumnezeu: „O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă, Dumnezeule... şi fără să-mi fi fost vreodată aproape te-am pierdut pentru totdeauna" *(Psalm)*.

Lipsit de acest punct nemişcat al certitudinii lumea se desface în fluidităţi necurmate. În locul speranţei, ca sentimentul permanenţei care întinde sub picioarele noastre terenul unei siguranţe, simţirea trecerii şi a destrămării vine să umple inima omului. O nesfîrşită oboseală, o istovire fără pereche, pentru care poetul găseşte imagini de o săgetătoare frumuseţe, apar în desfăşurarea acestor psalmi moderni. Prin acest sentiment al istovirii şi singurătăţii, sub un cer părăsit de Dumnezeu, *În marea trecere* se leagă cu *Lauda somnului*, care apare în 1929.

Ar trebui să cităm îndelung din bucăţile acestei noi culegeri din care se ridică icoana unui univers devastat, cu dobitoace ieşite pe furiş să bea apa moartă din scocuri, cu însuşi paradisul păzit de cotorul unei spade fără flăcări, cu serafimi îmbătrîniţi, cu fîntîni care îşi resping găleţile, cu arhangheli plîngîndu-se de greutatea aripilor. „Unde eşti, Elohim? Lumea din mîinile tale a zburat ca porumbelul lui Noe" *(Ioan se sfîşie în pustie)*. Scepticul de azi simte în sine conştiinţa unui epigon. Un astfel de sentiment al sfîrşitului susţine acea viziune modernă a lumii despre care ne mărturiseşte poezia *Veac*. Dar încă o dată, ceea ce poetul găseşte să opună nu este cugetul regăsind pe Dumnezeu, ci natura natura eternă şi misterioasă: stelele care îşi spun poveşti prin cetini de brazi.

Dacă însă prin toate acestea *Lauda somnului* se leagă cu inspiraţia anterioară, un motiv nou este tocmai aspiraţia către liniştea fiinţei necreate. Lauda somnului este a acestei

liniști: „În somn sîngele meu ca un val se trage din mine înapoi în părinți". Mitul cenușii, ca expresie a delirului dionisiac exhaustiv sau al unei *lumi* prăbușite în dezolare, este înlocuit acum cu mitul *sîngelui*, al cărui termen și imagine revine din ce în ce mai stăruitor. „Poveștile sîngelui uitat", „liniștea sîngelui", „basmul sîngelui" readuc deopotrivă imaginea marelui fluviu pe care cu toții am alunecat din eternitate și pe care ne putem reurca spre ea.

Pe această poartă intrăm în lumea motivelor din *La cumpăna apelor* (1933), poate volumul cel mai artistic pe care l-a scris Blaga. Pînă acum arta lui Blaga a fost a născocirilor de comparații iscusite sau, mai tîrziu, a imagistului. Pentru expresia unui sentiment anumit se întrebuințau imagini succesive care obțineau prin convergența lor sugestia dorită, așa cum forma unui țărm este produsă de bătaia repetată a valurilor în aceeași direcție. Prin procedeele acestei tehnici poezia lui Blaga se dezvolta mai mult în durată decît în spațiu. Aglomerarea detaliilor ei însuma un efect de intensitate, fără să descrie și o figură spațială. Din această pricină Blaga putea neglija toate prescripțiile prozodiei tradiționale, care au tocmai rolul de a limita expresia poetică și de a o constrînge într-un desen precis.

Încă din volumul *În marea trecere* apare într-acestea cîte o rimă, dar abia în *Lauda somnului* și, cu mai multă stăruință, în *La cumpăna apelor* versurile sînt strînse în unități metrice regulate. Această spațializare a gîndirii poetice corespunde și cu o atenție mai vie acordată lumii exterioare. Căci dacă altădată imaginile aveau o pură funcțiune internă, și, în tumultul sentimentului pe care îl purtau, dacă ele se diformau fantastic, acum găsim încercări de a prinde lumea vizibilă în pitorescul ei mai neamestecat, cum sînt pastelele aduse dintr-o călătorie în sud, a cărei amintire poate fi identificată aci.

Dar noul volum are o însemnătate încă mai mare pentru evoluția interioară a lui Blaga. Neliniștea mai veche a poetului, sentimentul dureros al trecerii și destrămării par a se liniști în intuiția a două permanențe care îi lipseau pînă acum: continuitatea prin procreație și prin pămînt, al cărui simbol se regăsește în acest detaliu caracteristic al peisajului nostru: *cumpăna apelor*. Nașterea copilului prilejuiește o meditație mîngîiată de o mare lumină. „Dura-vei în noi o

lumină mare ca-ncrederea cu care tu azi ne-ai ales." De ce dar teroarea nimicirii, spaima marii treceri, cînd nefiinţa în care intrăm prin moarte este deopotrivă cu aceea din care ne-am desprins în sînul matern? Poezia *Din adînc*, una din cele mai pătrunzătoare care s-au scris vreodată în lirica noastră, opune spaimei de moarte acest gînd suprem. Şi aceasta cu o neasemănată economie de cuvinte, din ale căror silabe şi aliteraţii cuvîntul invocator şi magic de *mamă* se reface neîncetat:

Mamă — nimicul — marele!
Spaima de marele
Îmi cutremură noapte de noapte grădina;
Mamă, tu ai fost odată mormîntul meu,
De ce îmi e aşa de teamă, mamă,
Să părăsesc iar lumina?

În sfîrşit, drumul acestei liniştiri îl caută poetul către pămîntul lui. Înapoierea cuprinde mai întîi tristeţea unei înfrîngeri metafizice:

De ce m-am întors?
Lamura duhului nu s-a ales,
ceasul meu fericit, ceasul cel mai fericit
încă nu a bătut.
Ceasul aşteaptă
sub ceruri cari încă nu s-au clădit.

O lume a bucuriei i se înfăţişează totuşi în această călătorie de înapoiere: „De cîte ori calc prin brazda bătută, / buzele humei pe tălpi mă sărută". Şi volumul sfîrşeşte într-o mare explozie de lumină: „Fluturînd în veşminte de culoarea şofranului / ard fetele verii ca steaguri / în vîntul şi rîsetul anului".

În acest punct se termină itinerarul liric de pînă acum al lui Lucian Blaga, unul din cele mai patetice care au răsunat în graiul nostru, document al unui suflet cum n-au mai fost multe printre noi. Căutător al lui Dumnezeu, crezînd a-l găsi în răscoala titanică a sufletului său şi neaflîndu-l, cercetîndu-l în farmecul idilic al naturii şi negăsindu-l nici acolo, mistuindu-se de tristeţea tainei lui atît de învăluită într-o lume a dezolării şi a cenuşii, navigator pe acel mare fluviu al sîngelui care curge din eternitate şi se întoarce către ea, izbutind în cele din urmă să-şi azvîrle ancora în pămîn-

tul regăsit al țării, Lucian Blaga aduce în poezia sa o experiență de o întindere și adîncime cum literatura noastră n-a cunoscut de multe ori. În cuprinsul ei au fost și sînt poeți a căror limbă este mai mlădioasă și mai bogată, a căror formă este mai pură și a căror muzicalitate poate deveni atît de obsedantă încît un singur arpegiu desprins din armoniile ei ajunge pentru a o reînvia întreagă.

Poezia lirică este domeniul cel mai lucrat al literaturii și culturii noastre, încît de unde în atîtea alte domenii ne întîmpină multe semne ale șovăielii și începutului, sînt momente ale creației lirice în care avem conștiința de a ne găsi la capătul unui drum lung și activ cutreierat.

Blaga n-a beneficiat de toate aceste avantaje. Găsindu-se în momentele hotărîtoare ale formației sale departe de lucrul ce se desăvîrșea aci, limba lui a rămas pe alocuri mai stîngace, mai ales în prima sa producție, prinsă într-un cheag de provincialisme care mai tîrziu a cedat în bună parte. Să spunem apoi că mulți cititori s-au apropiat cu oarecare greutate de poezia lui Blaga din pricina acelei ordonanțe externe a versurilor sale, care contrazice normele prozodiei clasice și care îi împiedica să resimtă un ritm de cele mai multe ori energic și sugestiv și o admirabilă conciziune a expresiei, liberă de orice amestec discursiv și retoric.

Adevărul este că Blaga n-a fost niciodată un artist al formei, în sensul că jocul gratuit al elementelor sensibile nu i-a ajuns niciodată. Poet din clasa misticilor, expresia s-a topit totdeauna pentru el în flacăra experiențelor sale, și ochiul care urmărea aceste poezii, urechea care le asculta, atingea, dincolo de cuvinte și de înlănțuirea lor, intuiția directă a sufletului care se exprima prin ele. Poet al sufletului și nu al lumii exterioare, forma lui Blaga a rămas astfel ceea ce trebuia să fie. Și dacă poezia sa nu cucerește prin senzualitatea ei, ea vorbește puternic printr-o substanță făcută din cele mai înalte neliniști din cîte pot atinge sufletul omenesc.

„Gîndirea", an. XIII, nr. 8, decembrie 1934, p. 305—310. *Studii și portrete literare*, Craiova, Editura Ramuri, 1938, p. 85—97.

ION BARBU

I. ION BARBU ŞI OBSCURITATEA ÎN POEZIE

Ion Barbu trece drept un poet obscur. Îndemnul scrierii de faţă porneşte din acest sentiment foarte general cu privire la opera lui. Căci merită în adevăr a fi cercetată problema dacă obscuritatea de care adeseori este învinuită opera sa provine dintr-o lipsă a ei, dintr-o caducitate fundamentală a gîndului şi a afectului care o inspiră, sau dacă ea este rezultatul unei atitudini nepotrivite în felul în care este îndeobşte întîmpinată, a unui mod de a fi citită şi reflectată care trebuie altfel călăuzit. În acest din urmă caz este necesar ca analiza să intervină pentru a restitui în favoarea poeziei lui Ion Barbu justa atitudine pe care ea o comandă. Răsplata acestei sforţări va fi revelaţia unei lumi de esenţe poetice. de o calitate atît de rară încît conştiinţa literară românească trebuie neapărat să şi le asume dacă este vorba ca unul din glasurile cele mai originale care s-au făcut auzite în ultima generaţie de poeţi să nu rămînă un strigăt în pustiu.

Chiar atunci însă cînd poezia lui Ion Barbu se va bucura de atitudinea pe care o cere, ea va rămîne şi mai departe, prin unele manifestări ale ei, opera unui autor dificil, a unui poet ermetic. Obscuritatea şi ermetismul nu sînt însă identice. Una este efectul unei caducităţi; celălalt este un stil. Sînt poeţi banali şi obscuri. Renunţăm în ce-i priveşte să le cercetăm miezul care ni se ascunde, pentru că nu există... Operele poeţilor care nu ni se dăruiesc dintr-o dată merită însă alteori sforţarea de a ni-i apropia. Dar aci stă obstaco-

lul de căpetenie care se interpune în calea unei potrivite asimilări a poeziei lui Barbu. Sentimentul public se închide de cele mai multe ori autorilor dificili, operelor dense, cărora nu înțelege să le sacrifice deprinderile unui confort spiritual. „Facilitatea lecturii — scrie Paul Valéry — a devenit o regulă în literatură de cînd cu domnia grabei generale și a gazetelor care provoacă și excită această dispoziție. Toată lumea tinde astăzi să citească numai ceea ce toată lumea ar fi putut scrie. Și pentru că literatura vrea să-și delecteze omul sau să-l facă să-și *treacă timpul*, nu-i cereți vreo sforțare, nu invocați voința. Aci va triumfa părerea, poate naivă, că plăcerea și osteneala se exclud."[1]

Această părere trebuie mai întîi ruinată. Atîta vreme cît o psihologie schematică postula facultăți sufletești simple și autonome, funcționînd fără înrîuriri și schimburi între ele, afectului poetic i se putea cere să rămînă o stare de sentiment pură, liberă de orice amestec al inteligenței și voinței. Astăzi întrevedem însă mai lămurit cum din oricare punct al spiritului pornesc linii de influență către oricare alt punct al lui și, prin urmare, cum emoția poetică nu poate decît să profite, să se dezvolte și să se adîncească din colaborarea unui gînd activ, a unei voințe stimulate în încercarea de a înfrînge o dificultate. Poezia dificilă nu va fi astfel decît fructul mai bogat și mai delectabil, oferit aceluia care se pricepe să-l culeagă de pe înaltele platouri unde speța lui rară se reproduce.

Ion Barbu ne-a făcut odată să înțelegem ce gîndește el însuși asupra acestui punct de estetică, și din obiecțiile pe care le ridica atunci în fața unui alt poet ne-a îngăduit să desprindem limpede ceea ce pretinde de la sine. Era momentul apariției *Cuvintelor potrivite* ale d-lui Tudor Arghezi, cînd Barbu, notînd ceea ce i se părea a constitui insuficiențele unei poezii de pitoresc și impulsivitate lirică, compunea un eseu foarte caracteristic pentru felul său propriu, deși, în raport cu obiectul său polemic, numai de o frumoasă injustiție: „D-l Arghezi face poezii cu inocenta aplicație spre migală a unui ceasornicar — scria Ion Barbu. Cîteodată trece și la bardă. O poartă țărănească ia ființă. Alteori,

[1] Paul Valéry, *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé* în *La nouvelle revue française*, XXXVIII, 1932, p. 825.

travestit în brodeuză, ia acul, foarfecele și creează pe olandă *á jour*. Toate acestea sînt foarte bune deprinderi călugărești. Dar parfumurile duhovnicești lor virtuți le bănuim irevocabil mistuite. Ne găsim în prezența banală a unui poet fără mesaj, respins de Idee, ca altădată de rigorile vieții ascetice."[1]

Ideea pe care Ion Barbu tăgăduind-o poeziei d-lui Arghezi, o pretindea, desigur, de la sine nu era în acel moment aceea a poeților filozofi care au alcătuit un fel de specialitate a veacului al XIX-lea, un Sully Prudhomme, o Doamnă Ackermann, un Jean-Marie Guyau. Aceasta, desigur, în ce privește ciclul mai recent al poeziilor sale, căci întrucît privește seria poemelor sale din *Sburătorul* d-lui E. Lovinescu, tehnica dezvoltării retorice și alegorice permite apropierea de acele modele. Cînd însă inspirația sa se purifică și se concentrează în *joc secund*, *ideea* nu mai figurează decît ca o posibilitate a poeziei sale, așa cum flacăra este o posibilitate a pulberii explozive.

Eliminarea ideii în forma exprimării ei discursive nu înseamnă și o renunțare la ea, ci numai situarea ei într-un plan care se completează în spiritul cititorului. Sînt opere ale poeziei pe care le aflăm gata făcute ca niște existențe închegate și perfecte. Cititorul le regăsește oricînd, așa cum regăsim la locul lor munții, copacii și apele cînd primele raze le scoate din adîncul nopții. Dar există opere care nu se desăvîrșesc decît în legătura de societate pe care cititorul le întreține cu ele. Ființa lor ne apare ca un produs al activității și colaborării cu poetul. La o astfel de activitate ne invită poezia lui Ion Barbu, și ea este trăsătura capitală a atitudinii adecvate cu care se cuvine a o întîmpina.

Ceea ce spunem aci despre caracterul activ pe care trebuie să și-l asume o potrivită lectură a poeziei lui Barbu nu permite însă încadrarea ei în categoria „poeziei sugestive", cu atîta trecere în vremea simbolismului francez. Cînd Paul Verlaine se întreabă în una din „romanțele fără cuvinte":

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

[1] Ion Barbu, *Poetica d-lui Arghezi*, în *Ideea europeană*, IX, 1927, nr. 205.

simțim lămurit cum ecoul versurilor se prelungește dincolo de limita exprimată dar în același timp cum acest ecou are o valoare pur emotivă. Cînd însă Ion Barbu se întreabă:

Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum,
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare...
Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?

ecoul care prelungește versul în spiritul cititorului are un accent intelectual. Poetul atribuie un cîntec nu numai cimpoiului și fluierului, dar și pietrei mute și reculese, pămîntului gol în fața lui Dumnezeu, undei călătorind sub privegherea augustă a cerului. Elementele naturii sînt puse în legătură cu o transcendență care le domină, și acestui elan spiritual al creaturii celei mai obscure și mai umile îi caută poetul expresia lui muzicală. Dar reprezentările pe care le pune în mișcare această ipoteză poetică cu privire la viața mistică a naturii au un caracter intelectual pe care nu-l implică întrebarea sugestivă din versurile lui Verlaine.

Nu numai însă versurile lui Ion Barbu, dar alte multe manifestări poetice și în general numeroase forme ale limbajului presupun un tezaur de reprezentări intelectuale neexprimate. În acest înțeles vorbea odată lingvistul Michel Bréal de *ideile latente ale limbajului*. „Îmi propun, să arăt — scrie Bréal — că stă în natura limbii să exprime ideile noastre într-un mod foarte incomplet și că ea n-ar putea izbuti să reprezinte gîndirea cea mai simplă și mai elementară dacă inteligența noastră n-ar veni constant în ajutorul cuvîntului și n-ar remedia prin ajutorul luminilor pe care le scoate din propriul său fond insuficiența interpretului său."[1]

De cele mai multe ori însă ideile pe care le adăugăm expresiei insuficiente în sine sînt atît de obișnuite și atît de bine legate cu aceasta din urmă încît spiritul le găsește fără nici o greutate. Poezia însăși folosește în foarte multe cazuri astfel de asociații bine asigurate între cuvinte și latențele lor corespunzătoare. Ușurința cu care înțelegem astfel de manifestări poetice nu este decît dovada că ele se mișcă într-un plan asociativ foarte frecvent. Cu poeziile lui Ion

[1] M. Bréal, *Les idées latentes du langage*, 1868, cit. ap. Fr. Paulhan, *La double fonction du langage*, 1929.

Barbu se întîmplă însă astfel: ideile latente pe care ele le implică sînt de cele mai multe ori rare și neobișnuite. Asociațiile sale sînt în majoritatea cazurilor inedite, și astfel cine se situează în fața poeziei lui Barbu cu armătura psihologică obișnuită, folosind numai ideile latente banale ale limbajului, este firesc să o găsească obscură și pecetluită. Iată de pildă în poezia *Grup* versul:

Atîtea căile de fire stîngi.

Cuvîntul „stîngi" este atributul care în geometrie desemnează curbele spațiale spre deosebire de cele plane. Aceste căi de fire „stîngi" sînt razele soarelui evocate în versurile primei strofe odată cu temnița pe care ele o luminează:

E temnița în ars, nedemn pămînt.
De ziuă, fînul razelor înșeală.

Asociațiile științifice, mai cu seamă din matematici și astronomie, sînt foarte numeroase în poezia lui Barbu și lor li se datoresc adeseori dificultățile pe care le întîmpină o potrivită înțelegere a lor. Astfel o poemă ca *Ritmuri pentru nunțile necesare* nu poate fi niciodată înțeleasă pe deplin fără anumite cunoștințe relative la sistemul planetar. Tot astfel bucata *Paznicii* conține numeroase aluzii savante. Întocmai ca Edgar Poe sau ca Paul Valéry, Ion Barbu este un poet la care cultura științifică a intrat adînc în pasta operei sale, încît numai cu referire la studiul științelor unele din creațiile sale se pot lumina pe de-a întregul.

În fine, ceea ce s-a putut numi „obscuritatea" poeziei lui Barbu provine și din extrema condensare sintetică a stilului său. Iată, în adevăr, două versuri din poezia *Desen pentru cort:*

Urzite căi, neverosimil var,
Prin dimineața ierbii înmuiate.

Cine citește aceste versuri constată că judecata exprimată în ele este eliptică de predicat. Aceasta alcătuiește o primă dificultate în înțelegerea lor, deși nu una de neînvins. Un ușor efort al imaginației găsește singur predicatul și adverbul comparativ eliminate din această construcție. Ne aflăm deci în fața unei figuri poetice în care fîșia unui drum este comparată cu o dîră de var. Alți poeți ar fi dat împreună

cu termenii comparației și elementele care îi leagă, și cititorul n-ar fi întîmpinat nici o dificultate. Stilul sintetic al lui Barbu îndepărtează însă tot ce i se pare inutil de vreme ce închipuirea poate să recupereze singură, și ceea ce rezultă este o formulare mai ermetică, dar capabilă să producă în spirit un grad de vibrație intensă.

Sintetismul expresiei lui Barbu merge însă mai departe. „Urzite căi" este ea însăși o figură de o mare concentrare căci ea ne evocă felul de producere al drumului, ca și cum acesta ar fi un fir scăpat dintr-un gherghef. În loc de a dezvolta imaginea, Ion Barbu preferă s-o sintetizeze în două cuvinte. Tot astfel, „neverosimil var" evocă albeața de necrezut a drumului, capabilă să stîrnească perplexitatea minții și contemplarea ei extatică.

Pentru a cuprinde însă toate aceste nuanțe este necesară o lectură călăuzită de o altfel de atenție decît aceea care este folosită cu prilejul textelor comode pe care literatura ni le propune de atîtea ori. Sintetismul stilului lui Barbu reclamă concentrarea unui lector activ, cum în realitate se găsesc atît de rar. Barbu nu este darnic cu cuvintele, și acela care le citește în poeziile sale trebuie să le cîntărească în toată greutatea pe care poetul le-a dat-o.

Tot astfel cu versul care urmează. „Prin dimineața ierbii înmuiate" exprimă simultaneitatea senzației matinale cu a umidității ierbii într-o formulă de o mare concentrare, făcînd din ideea dimineții subiectul atributelor care îi urmează. Pentru a exprima această simultaneitate un alt poet ar fi folosit descripții copioase. Ion Barbu s-a mulțumit cu un singur vers. Dacă socotim acum cîte senzații și cîte figuri poetice sînt cuprinse în aceste două versuri, cîtă activitate a imaginației este condensată în acest spațiu limitat, avem dreptul să fim uimiți. Nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puține cuvinte. Concizia este virtutea capitală a stilului lui Barbu și ar fi o gravă eroare să luăm drept o lipsă ceea ce este numai lipsa prisosului.

Ceea ce s-a numit „obscuritatea" poeziei lui Ion Barbu provine astfel fie din obligația la activitate și colaborare pe care o impune cititorului ei, fie din felul asociațiilor neobișnuite pe care le implică, fie din sintetismul stilului pe care îl

folosește. Alte aspecte ni se vor arăta mai departe, odată cu progresul analizei noastre, dar nu este nici una din ele pe care o lectură prevenită și laborioasă să nu și le poată apropia.

II. ETAPELE POEZIEI LUI ION BARBU

Am arătat că cele spuse în legătură cu problema obscurității în poezia lui Ion Barbu se aplică mai cu seamă ciclului de poezii din *Joc secund*, publicate în intervalul de timp dintre 1924—1929. Prima manifestare poetică a lui Ion Barbu a fost însă cuprinsă în *Sburătorul* anilor 1919 — 1920 și alte cîteva foi literare care apăreau în aceeași vreme, după cum se poate urmări în bibliografia stabilită la sfîrșitul acestei lucrări[1]. Caracterul acesteia din urmă este destul de felurit față de aceea care îi urmează. Să amintim apoi că îndată după încetarea primei colaborări la *Sburătorul* și înainte de publicarea acelora dintre poeziile din *Joc secund* care pun problema obscurității în poezie, adică 1920 și 1924, se intercalează un ciclu avînd un caracter narativ și pitoresc destul de felurit la rîndul lui de poeziile care le-au premers și de acelea care le-au urmat. Expunerea noastră trebuie să considere pe rînd aceste trei cicluri poetice deosebite.

Cine ia un prim contact cu opera lui Ion Barbu poate rămîne uimit de succesiunea atît de rapidă a trei maniere poetice diferite. Ușurința lor de a se înlocui nu dovedește oare puțina adîncime, slaba înrădăcinare a fiecăreia în parte? Nu cumva conștiința poetului a fost atît de puțin centrată asupra sa însăși încît adierea unor influențe felurite i-a putut schimba de mai multe ori direcția? Adevărul este că firea de poet a lui Ion Barbu nu face parte din categoria acelora care urmează calea unei dezvoltări unilineare. O astfel de înzestrare de poet am avut ocazia să caracterizez în studiul pe care l-am consacrat lui Ion Pillat. Unitatea lucrului poetic al acestuia din urmă este atît de mare încît am putut urmări nu numai cum feluritele etape ale creației sale se

[1] Ediția de față nu reproduce bibliografia amintită. V. însă Ion Barbu: *Versuri și proză*, București, Editura Minerva, 1970, și Tudor Vianu: *Introducere în opera lui Ion Barbu*, București, Editura Minerva, 1970 (n. ed.).

generează una pe alta, dar și acele legături care unesc între ele manifestări aparținînd unor epoci destul de îndepărtate. Această unitate a lucrării poetice a lui Ion Pillat se datorește caracterului ei logic, felului rațional care o conduce și o îndrumează să experimenteze necontenit soluția unui grup restrîns de motive și teme. Cînd dominanta unui caracter stă în rațiunea lui, unitatea este un efect care se produce cu ușurință, căci rațiunea se complace în a compara și alege pentru a elimina tot ce nu se integrează, pentru a asocia tot ce se compune. Atitudinea rațională este electivă și constructivă, încît manifestarea care se clădește pe temelia ei, oricare ar fi varietatea momentelor reale în care se descompune, dobîndește înfățișarea unei opere unice. Într-o sută de poezii, scrise într-un interval de douăzeci de ani, un poet de tip rațional construiește o singură operă unitară.

Ion Barbu aparține însă unui alt tip omenesc. Cunoștința de oameni poate distinge între individualități de mai multe tipuri, între oamenii unei singure ținte și acei ai unei multiplicități de direcții și obiective, care pot combate între ele sau care se pot înlocui. Din categoria acestora din urmă fac parte abjuratorii și convertiții, oamenii „care se nasc a doua oară", Paul pe drumul Damascului.

Trinitatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu mi se pare că rezultă dintr-o astfel de structură plurivalentă, capabilă să se orienteze felurit și să renască de mai multe ori. Faptul că aceste schimbări de direcție s-au putut produce în conexitate cu unele curente literare ale momentului nu dovedește nimic împotriva valorii operelor care au rezultat. Este doar firesc ca tendințele posibile să devină actuale sub influența unor ocazii exterioare. Tot atît de natural este ca Ion Barbu să fi luat parte la mișcarea literară a timpului său și unele din modelele literare care s-au încrucișat în cuprinsul acestora să-l fi condus la exprimarea naturii sale complexe. Cazul vreunui poet realizîndu-se în afară de atmosfera literară a vremii este absolut necunoscut în literatura cultă. Întrebarea care se pune este numai dacă înrîuririle suferite au brăzdat conștiința lui sau dacă ele l-au răscolit în afund, îndrumîndu-l către creații originale și adînci.

1. Ion Barbu și parnasienii

Cînd Ion Barbu a publicat primele sale poeme în *Sburătorul* critica a încercat să le lege de formula parnasiană. „Prima fază a acestui poet — scrie d-l E. Lovinescu — e reprezentată prin ciclul versurilor publicate în *Sburătorul*, versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv, într-un cuvînt, o muzică împietrită, a cărei notă distinctivă a fost îndată înregistrată."[1]

Parnasianismul primelor poeme ale lui Barbu este însă numai indicat în caracteristica pe care i-o consacră d-l E. Lovinescu. Întemeierea acestei conexități cu modelele parnasiene rămîne de stabilit odată cu limitările de care vom vedea că are nevoie.

Parnasul francez a însemnat o formulă de expresie mai obiectivă față de revărsările lirice ale romanticilor care l-au precedat. Năzuința către obiectivitate a fost sprijinită prin mai multe mijloace. Mai întîi prin formele prozodice fixe care, impunînd inspirației un cadru predeterminat și rigid, o înalță din lumea fluctuantă a conștiinței și o impun ca un lucru al lumii exterioare. Prin intermediul formelor fixe și convenționale legătura creatorului cu opera sa este oarecum retezată, aceasta din urmă trecînd în lumea obiectelor. Aceeași năzuință este sprijinită printr-un remarcabil dar vizual. În pragul Parnasului stă declarația atît de sugestivă a lui Th. Gautier: „Sînt un om pentru care universul vizibil există".

Lumea văzută aparține în adevăr obiectivității. Cînd poeții simboliști se întorc mai tîrziu către o formulă muzicală a poeziei, viziunea parțială a lumii face loc intuiției ei temporale, ca manifestare a duratei intime. Un Leconte de Lisle, un Hérédia sînt însă tipuri de vizuali. Mai cu seamă la acesta din urmă schema vizuală ordonează întreaga compoziție, încît unul din sonetele sale, prin preciziunea trăsăturii, prin forma ei închisă, prin energia *pointe*-ei finale care o limitează, dă impresia unui întreg perceput în spațiu.

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, *Evoluția poeziei lirice*, 1927, p. 400.

În fine, poeţii parnasieni rămîn obiectivi prin aplicarea lor asupra unor *motive* căutate în istorie sau arheologie. Poezia nu mai este pentru ei strigătul intim al fericirii sau durerii, ci pictura unui model obiectiv, evocarea unui aspect sau al unui eveniment îndepărtat. Este o convingere comună tuturor poeţilor parnasieni că pot evoca mai bine lucrurile pentru care au încercat mai puţine sentimente practice şi reale. Dar înclinaţia care face din ei poeţi de motive este aceeaşi care îi constituise în cizelatori de forme stabile şi predeterminate.

Trăsăturile capitale ale poeziei parnasiene apar numai parţial în prima producţie a lui Ion Barbu. Unele din ele lipsesc. Altele îi iau locul, indicînd legături cu modele poetice deosebite. Întrebuinţarea formei fixe a sonetului se produce în întreaga operă a lui Barbu numai în acest moment. Dar chiar în afară de aceasta, poeziile din *Sburătorul* au o preciziune şi o energie a conturului care fac din ele nişte obiecte spaţiale. Dacă mai tîrziu locul mintal rămas liber în jurul poeziilor sale este destul de mare pentru a permite imaginaţiei cititorilor lor un exerciţiu intens, conturul compoziţiilor lui Barbu este în acest moment energic desenat şi foarte rezistent. Expresia umple cadrele ei şi nimeni nu resimte nevoia s-o prelungească dincolo de ele. Întocmai ca acele soluţii care cristalizează în întregime cînd le amesteçăm cu o singură picătură dintr-o licoare străină, tot astfel în poeziile de care ne ocupăm nimic nu rămîne nedeterminat şi fluent, totul cristalizează şi capătă formă. Totul este apoi văzut: desfacerea bolţii albastre peste întinderea lavei în fuziune a pămîntului primitiv, spasmul încremenit al munţilor, crengile crispate către licoarea opalină a cerului, imensităţile verzi şi stătătoare ale Oceanului nordic, fabulosul ofir al banchizelor etc.

Iată atîtea viziuni, desigur fantastice, dar care implică o funcţiune intensivă a ochiului. În fine, Barbu lucrează la epoca aceasta pe motive istorice, arheologice şi legendare. Evocarea lui Nietzsche aruncînd cumplitei reveniri a vieţii în eternitate cutezătorul strigăt al acceptării, a lui Pitagora descoperind dincolo de zidurile închise ale Crotonei structura numerică a universului, a eroului nordic Lohengrin călătorind prin pădurile sacre — acuză deopotrivă înrudirea lor cu inspiraţia savantă şi impersonală a parnasienilor. Te-

mele împrumutate antichității grecești trec de asemeni din sfera de motive a acestora în producția poetului nostru. Dar pe cînd și Leconte de Lisle, și Hérédia cultivă mai cu seamă Grecia mitologică, Ion Barbu evocă Grecia misterelor eleusine și a culturilor orgiastice ale lui Dionysos.

Interesul către acest sector special al peisajului grecesc decurge, fără îndoială, din *Nașterea tragediei* a lui Nietzsche. În evoluția felului în care modernii au răsfrînt Grecia antică, apariția cărții lui Nietzsche a însemnat un moment decisiv. După Grecia eroică a clasicilor francezi, după Grecia senină și umană a lui Winckelmann și a clasicilor germani, Nietzsche instaurează imaginea nouă a Greciei tragice și agoniste, resimțind durerea vieții cu toată puterea sufletului ei tînăr și căutînd să se elibereze de ea prin cultul orgiastic consacrat lui Dionysos, zeul beției și al naturii.

S-ar putea face o cercetare specială asupra răsunetului pe care l-a avut în literatura noastră viziunea nietzscheană a antichității grecești. Un capitol al acestei cercetări ar trebui consacrat lui Lucian Blaga, care încă din *Poemele luminii* aducea în poemele sale ceva din delirul dionisiac și din transpunerea lui propriu nietzscheană[1], dansul extatic al lui Zarathustra:

Eu vreau să joc cum niciodată n-am jucat,
Să nu se simtă Dumnezeu în mine
Un rob în temniță încătușat.

În *Pașii profetului* dionisianismul evoluează în sentiment idilic al naturii, al miracolului veșnicei ei tinereți, ca în poemul închinat lui Pan, însoțitorul lui Dionysos în cortegiul lui frenetic. Ion Barbu receptează în același timp cu Blaga motivul nietzschean al Greciei dionisiace, mai întîi în poeme ca *Panteism* sau *Dionisiacă*, unde corul furtunos al Menadelor slujitoare lui Dionysos ne este vrăjit cu accente de o rară energie:

Dar, ascultați cum crește ascuns sub orizon
Tumultul surd de glasuri mereu mai tunătoare,
Se clatină în tremur al înălțimii tron;
— Și iat-o înspumată, sălbateca splendoare,

[1] T. Vianu, *Lucian Blaga, poetul*, în *Gîndirea*, dec. 1934 și *Teatrul lui L. Blaga*, în *Masca timpului*, 1926.

O nesfîrşită hoardă şi hohotul sonor!
Un viu puhoi coboară colinele Heladei,
Un clocot peste care strident, străbătător,
Vibrează-nfricoşata chemare a Menadei:
„El, el, aprinsa torţă al cărei scrum sînteţi,
În vinul desfătării el vine să vă scalde,
În vinul viu şi tare al noii sale vieţi...
Mulţimi prinse-n vîltoarea efluviilor calde,
O, voi, înfiorate noroade, la pămînt!
Zdrobiţi centura fiinţei, topiţi-vă cu glia
Şi peste lutul umed şi trupul vostru frînt,
Enorm şi furtunatic să freamăte Orgia!"

Alteori sînt evocate „marile Eleusinii" în forma cîntecului de fervoare şi nelinişte a neofitului care merge să se iniţieze în tainele, „nunţii subterane". E un cîntec de sacră nostalgie şi mister, desfăşurat în largi şi domoale acorduri, cum nu s-au scris multe în literatura noastră. Dar nu numai în poemele construite cu acest material arheologic, dar şi printre acelea care folosesc o alegorie, substratul moral semnificat este ales o dată tot din cercul de experienţe al dionisianismului. Astfel în *Copacul:*

Hipnotizat de-adînca şi limpedea lumină
A bolţilor destinse deasupra lui ar vrea
Să sfarăme zenitul şi-nnebunit să bea,
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină,

În fine, alteori poetul, trecînd la modul exprimării la persoana întîi, dă glas aceleiaşi năzuinţe de a se desface din prizonieratul formei individuale pentru a se integra în marea unitate a naturii, ca în *Cucerire* sau *Cînd va veni declinul.* Sînt în această poemă viziuni cosmice, înaintări ale sufletului prin spaţiul nelimitat, ca un fantastic meteor incandescent, deopotrivă cu fulgerul luminos al Luceafărului eminescian, croindu-şi drumul către Demiurg:

Redă nemărginirii fugarul tău mister...
Mereu mai străvezie, mereu mai necuprinsă,
Prin sure şi înalte pustiuri de eter
Desfăşură pe hăuri o horbotă aprinsă.

Dar cu acestea atingem deosebirile dintre Barbu şi parnasieni. Puternica lui vizualitate nu-şi ajunge niciodată. Ea stă totdeauna în serviciul unei realităţi spirituale care o

depășește. S-ar spune că pentru poetul parnasian lumea există în plan. O formă pură, o atitudine plastică, un efect de lumină au pentru parnasian un preț în ele însele. Cînd Leconte de Lisle zugrăvește masa elefanților în turmă nici o semnificație nu se adaugă gravului tablou care își ajunge:

Ainsi, pleins de courage et de lenteur, ils passent
Comme une ligne noire au sable illimité;
Et le désert reprend son immobilité
Quand les lourds voyageurs à l'horizon s'effacent.

Nici în fața naturii nu dorește poetul parnasian să mai adauge ceva peste splendida indiferență a frumuseții sale. Așa poate Hérédia să stilizeze în ornamentică pură augusta măreție a unui apus de soare, ca în *Soleil couchant:*

L'horizon tout entier s'evneloppe dans l'ombre
Et le soleil mourant sur un ciel riche et sombre
Ferme les branches d'or de son rouge éventail.

Descrierile lui Barbu nu se desăvîrșesc însă niciodată în plan. Ele au totdeauna adîncimea unei semnificații morale. De aceea printre poemele ciclului pe care-l analizăm acum, unele, cum este, de pildă, *Arca*, păstrează deopotrivă termenul concret și cel moral al unei comparații; în timp ce altele, cum este *Copacul*, *Lava* sau *Rîul*, păstrînd numai termenul concret al unei comparații implicite și amputînd pe cel moral, devin, de fapt, niște *alegorii*.

Deosebirea față de parnasieni se accentuează dacă luăm în considerare și mișcarea debitului verbal al poemelor lui Barbu în această epocă. Obiectivitatea parnasiană aducea o reprimare a oricărei porniri de intervenție subiectivă a poetului. Efectul acestei discipline era o mare concizie a formulării, o demnă sobrietate a amănuntului. Barbu este mai retoric. Unele din procedeele retoricii clasice sînt folosite cu evidență în poemele acestui ciclu. Așa, de pildă, *prozopopeea*, din speța prin care unei abstracțiuni i se atribuie o vorbire, ca în *Ființa*, care proclama: „Nu sînt decît o frază în mare simfonie". Alteori introducerea *ex abrupto:* „Ai biruit! O dungă-n miezul zilei / Și-o mare de cenușă-n asfințit". Alteori, în tine, *invocația:* „Castelul tău de gheață l-am cunoscut, Gîndire!"

Parnasienii nu se exprimă niciodată așa. Aceste intervenții retorice nu sînt niciodată ale lor. Descrierea le ajunge. Elemente decorative sînt numeroase și la Barbu, dar ele se întrețes în pînza unei meditații care se adresează cuiva. Poezia nu este pentru Barbu expresia unui gînd pe care poetul și-l șoptește sieși. Poemele lui din această epocă presupun un martor, fie acesta propria conștiință a poetului. Mai toate aceste poeme iau forma unor *tirade* patetice. Prin acest mod al exprimării, Barbu atinge, dincolo de parnasieni, tehnica romantică a compoziției.

Nu este nevoie să căutăm originea precisă a acestor procedee retorice. Ele se găsesc în aer. În schimb procedeul sensibilizării unui aspect moral sau al unei idei filozofice printr-un fenomen al naturii a fost făcut către sfîrșitul veacului trecut de așa-numita „poezie filozofică" a unui Sully Prudhomme, sau J.-M. Guyau (*Vers d'un philosophe*, 1880). Generația care s-a format înainte de război citea cu plăcere încă pe acești poeți, la care îmbinarea lirismului cu filozofia părea că realizează vechea aspirație a omului către acordul inimii cu mintea, a înclinației cu rațiunea. Un fior delicat și pur se putea culege din atingerea acestor adevăruri emoționante, descifrate în simbolismul naturii. Primele poeme ale lui Barbu par a fi înflorit în atmosfera „poeziei filozofice", dacă ținem seama nu numai de identitatea tehnicii lor, dar și de unele apropieri de motive. Motivul umbrei revine astfel și la Prudhomme (*L'Ombre*) și la Barbu (*Umbra*). Lui Prudhomme fenomenul umbrei îi sugerează o curioasă ipoteză platoniciană despre planul și ordonanța ierarhică a lumii. Omul aruncă o umbră; dar el însuși nu este decît o umbră, după cum umbra lui ar putea fi realitatea unor umbre de pe alte trepte mai adînci ale lumii.

Rezolvarea morală a simbolului este însă alta pentru Barbu. Umbra care înaintează îl duce pe poetul nostru la presentimentul misticei lumini care trebuie s-o urmeze și desigur a revelațiilor de dincolo de moarte:

Te uită: zările se împreună,
E un ocean talazul tău cernit;
— Cînd, Umbră, sub zenitul poleit
Te vei preface-n mistic clar de lună?

Dar apropierile de Barbu se înmulțesc mai ales atunci cînd examinăm poezia lui J.-M. Guyau. Căci acesta din urmă a folosit pentru simbolizările lui filozofice nu numai comparațiile cu aspectele obișnuite ale naturii, dar și cu acele fenomene mai greu de prins și care nu se revelează decît experienței științifice.

A fost, în adevăr, o problemă a celei de a doua jumătăți a veacului trecut dacă știința în ascensiune triumfală va lichida poezia sau dacă, dimpotrivă, o va solicita și-i va deschide izvoare noi. Spirit generos și armonios, năzuind către plenitudinea vieții și către integrarea feluritelor ei domenii, Guyau se pronunțase pentru teza valorii poetice a științei. „Departe de a înăbuși imaginea — scrie el — ideea contribuie adeseori s-o producă. Știința stabilește fără încetare între lucruri raporturi noi care dau naștere unor aspecte neașteptate chiar pentru ochi; paleta scriitorului sporește prin îmbogățirea cugetării lui. După cum la origine inteligența pare a fi răsărit din puterea de a simți, tot astfel, printr-o evoluție în sens invers, o sensibilitate mai fină se dezvoltă acum din inteligență"[1].

O asemenea teorie își găsea verificarea în *Versurile unui filozof*. Și, în adevăr, adîncile sale simboluri filozofice le cîștigă Guyau din observarea fenomenului astronomic al stelelor căzătoare, din experimentul analizei spectrale sau din observarea curioasei plante agava-aloes etc.

Urmînd aceleași drumuri se adresează Ion Barbu științelor pentru a afla lumea lui de simboluri. Originele îndepărtate ale planetei noastre, zbuciumările ei trecute, gîndul despre substanță și devenire, idealul pur al prefecției matematice au fost pentru Barbu reprezentări ale inteligenței capabile să provoace noi sugestii poetice. Cînd primele sale poeme au apărut noutatea lor a fost resimțită și din latura reprezentărilor științifice pe care le puneau în mișcare.

Această legătură cu știința o va păstra Ion Barbu și mai tîrziu. În alte privințe idealurile sale poetice se prefac atît de izbitor încît numai o lungă frecventare a operei lui îți arată sub această surpătură de teren drumul mai adînc care leagă cele două margini de prăpastie.

---

[1] J.-M. Guyanu, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884, 8-e ed., p. 156.

2. Ciclul baladic și oriental

Între 1920 și 1924 șirul poeziilor publicate de Ion Barbu prezintă o îndoită și comună trăsătură narativă și pitorească. Abstractismul primelor poeme este acum părăsit. O undă de interes pentru viață, natură și particularitățile mediului său dă noii sale inspirații simplitate și umor. Poetul nu mai rătăcește departe, în lumea antichității grecești, pentru a afla materia simbolurilor sale. Cercul trăirilor sale nu mai este împlinit din experiențele dionisianismului, filtrate prin Nietzsche și turnate în calapoadele „poeziei filozofice". Întreaga inspirație mai veche a poetului avea o anumită notă cărturărească, încît între ele și cititor se interpunea adeseori reprezentarea unor modele literare. Dar prin acel ritm bruscat, care rămîne al întregii sale dezvoltări, Ion Barbu izbutește să se elibereze dintr-o dată de toate aceste condiții.

Ceea ce iese la iveală este un aspect neașteptat al poeziei sale, dar pe care fire mai ascunse continuă a-l lega de etapa anterioară. Abia acum dionisianismul ca sentiment mistic al naturii coboară în sfera evenimentelor sale intime, amintirea literară devine trăire autentică. Poemul narativ *După melci* este rodul acestei însumări mai adînci și al acestei apropieri de sine. Se poate spune că primul poem mai întins al lui Barbu a avut o soartă nefericită. Încredințat spre publicare editurii „Luceafărul", într-un moment cînd Ion Barbu se găsea departe de țară, *După melci* apare în preajma Crăciunului din 1921 ca o carte pentru copii, menită să fie oferită de sărbători. Pentru a sprijini această intenție a fost chemat să colaboreze talentul domnului pictor M. Teișanu, care a pus la dispoziția editorului o seamă de planșe colorate, înfățișînd pe eroul povestirii ca pe un copil ciufulit și dolofan, rătăcind prin pădure, pirotind la vatră, privind pe fereastră ninsoarea de Păresimi. Scenele povestirii erau ilustrate astfel cel mult după litera, dar nu după spiritul lor. Căci nu era nici o asemănare între inspirația naturistă și mistică a lui Barbu și imaginația ilustratorului său, care, neputîndu-și face o idee potrivită despre ea, văzuse dincolo și în opoziție cu aceasta genul povestirilor pentru copii cu care în realitate poemul nu avea nimic de-a face. Convenționalismul acestor ilustrații a făcut să tresară de groază pe toți

care cunoșteau poema mai dinainte sau care mai puteau să ghicească sub falsificarea prezentării adevăratul ei duh. Publicată în aceste condiții ingrate, *După melci* așteaptă încă momentul cînd, tipărită cu demnitate, să poată fi restituită treptei literare căreia îi aparține.

Am spus că *După melci* reprezintă un dionisianism mai însumat. Sentimentul vieții naturii trăiește aci din sufletul unui copil care, rătăcind prin pădure în primele zile înșelătoare ale primăverii, întîlnește melcul și-l vrăjește cu descîntecul lui, făcîndu-l să iasă din scoică. Ninsoarea care cade în zilele de Păresimi ucide melcul, și jalea copilului este ca bocetul funebru al îngropătorilor lui Dionysos, în misterele antichității:

— Melc, melc, ce-ai făcut
Din somn cum te-ai desfăcut?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută.. Ea glumea!
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarba pe răzoare
Că alunu-i tot: un cîntec...
Astea-s vorbe și descîntec!
Trebuia să dormi ca ieri
Surd la cînt și îmbieri,
Să tragi alt oblon de var
Între trup și ce-i afar'...
Vezi?
Ieșiși la un descîntec,
Iarna ți-a mușcat din pîntec,
Ai pornit spre lunci și crîng,
Dar pornișî cu cornul stîng,
Melc nătîng,
Melc nătîng!

Ar fi totuși insuficient dacă am înțelege poema *După melci* numai în succesiunea dionisianismului experimentat în prima fază a poetului. Firul unui motiv autohton se împletește aci cu al vechiului cult fervent al naturii, pentru a da naștere unei poeme cu adevărat reprezentative. *După melci* se situează pe aceeași linie cu *Miorița*, cu *Lunca din Mircești* a lui Alecsandri, *Călin* al lui Eminescu și *Nunta Zamfirei* de Gh. Coșbuc. În toate deopotrivă aceeași apro-

piere și familiaritate cu natura. Natura nu mai este aci aspect pitoresc ca în atîtea din versurile parnasienilor, nici categorie metafizică. Ființa ei este resimțită dintr-o apropiere pe care rareori o cunosc alte popoare civilizate. Natura devine apoi pentru Barbu obiectul unei relații, un personaj într-o întîmplare. Un animism primitiv dă glas aspectelor ei, cască buze de iască, deschide priviri fioroase din scorburile copacilor, întinde brațe de spaimă din ramurile lor. Și aici ne întîmpină deosebirea care separă poema naturistă a lui Barbu de acelea ale înaintașilor săi. Stilizarea naturii se face la aceștia în sens idilic și sărbătoresc. Barbu relevă însă în natură componenta ei grotescă și înspăimîntătoare:

Pe sub vreascuri văzui bine
Repezită înspre mine
O gușată cu găteji.

Chiondorîș
Căta la cale;
De pe șale,
Cînd la deal și cînd la vale,
Curgeau betele tîrîș.
Iar din plosca ei de gușe
De mătușe
Auzeai cum face: hîrrși...
Plîns prelung cum scoate fiara,
Plîns dogit,
Cînd vreun șarpe-i mușcă gheara,
Muget aspru și lărgit
De vuia din funduri sara...

Pentru a afla natura reflectată cu veselie și împăcare trebuie să ne adresăm poemei *In memoriam*, închinată amintirii cîinelui, zilelor bune de prietenie cu creatura naivă, animalică și curată. Rareori a fost evocat cu atîta seducție caracterul cîinelui, nu natura lui patriarhală și polițienească de paznic al căminului, apărînd de încălcări și sancționîndu-le cu asprime, ci caracterul lui de tovarăș al bărbatului, al vînătorilor și rătăcirilor lui; camarad neostenit și plin de umor, prin care poarta naturii se deschide mai largă omului. Regăsirea cîinelui în visul fraged al dimineții, neliniștea lui iscoditoare, vesela zarvă care trezește sonoritățile atmosferei

întregesc un tablou de un farmec neasemănat în acel cadru de amintiri, dincolo de care simţim jalea omului pentru apusa tinereţe fără griji:

Primăvară belalie
Insomnii de echinox,
Dimineţi, lăsaţi să vie
Cum venea, băiatul Fox;

Capul, cafeniu pătat,
Cu miros de dimineaţă,
De zăvozii mari din piaţă
În trei locuri sîngerat,
Îl lipeşte de macat,
Ochii-întoarce, a mirare,
Din piept mare:
Ce lătrat!
Pomi golaşi şi zori de roşuri!
(E aprilie, nu mai)
Forfotă de fulgi pe coşuri
În cuib fraged: Cir-li-lai
— Fox al meu, îţi place, hai?

Cir-li-lai, cir-li-lai
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai;
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-închise afară-n frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.

Farmecul pur şi frigid al dimineţii găseşte pentru a se exprima un limbaj de sonorităţi onomatopeice şi magice pentru care nu există nici o analogie în literatură. Dulcile şi melodioasele silabe trec din sunetele naturii în graiul poetului, care începe a vorbi cu adevărat în limba păsărilor şi a apei. Cît despre întreaga intuiţie a naturii animale din *In memoriam* ea nu suferă comparaţia decît cu unele pagini închinate iubirii cîinelui în *Cartea cu jucării* a lui Tudor Arghezi.

După melci şi *In memoriam* evidenţiază în caracterul poetului o trăsătură a cărei înflorire trecătoare va determina

puține manifestări. Pentru a o caracteriza termenul potrivit ar fi acela de *bonomie*, adică acea dispoziție a inimii făcută din modestie, împăcare cu lucrurile și umor. Din această stare de suflet se dezvoltă acum ciclul balcanic al poemelor lui Barbu.

Componenta balcanică în firea românului, mai cu seamă a valahului de la Dunăre, a fost de cele mai multe ori trecută cu vederea. Literatura noastră s-a oprit s-o înregistreze. Portretul românului, așa cum s-a elaborat într-un veac și mai bine de literatură cultă, a pus în valoare fie năzuința lui către Occidentul latin, în care trăiesc neamurile înrudite cu el, fie substratul lui patriarhal și rural, care i-a îngăduit să se păstreze de-a lungul atîtor veacuri neprielnice. Intelectualul român și țăranul român au fost cele două personaje mai deseori reflectate de scriitorii noștri. S-ar spune că portretul românului în literatură a păstrat totdeauna un caracter normativ, că felul în care românul s-a reprezentat a scos în relief nu numai ceea ce el este, dar și ceea ce el dorește să fie; nu numai imaginea sa nealterată, dar și idealul său. Iar acest ideal a fost, după împrejurări, al unei demnități căutate fie în integrarea culturii occidentale, fie în perpetuarea vechiului fond autohton, depozit al unor virtuți simple și durabile. Din această pricină, literatura noastră a păstrat în general un caracter idealist în cuprinsul căruia orice infiltrare realistă s-a izbit aproape tot timpul de mari dificultăți.

Se înțelege că în astfel de condiții firea românului din clasa mijlocie, așa cum el s-a zămislit dintr-un fond local peste care s-au adăugat importante aluviuni balcanice, a rămas o regiune aproape necercetată de scriitorii noștri. Balcanismul a devenit chiar pentru reprezentanții intelectualului și țăranului român o categorie inferioară, demnă mai degrabă să fie combătută și, după putință, anulată. Nu există însă lucru, în această lume, care, cercetat cu iubire, să nu dezvăluie în adîncimea lui laturi cu adevărat prețioase.

Sarcina acestei revalorificări a balcanismului și-a luat-o Ion Barbu, poetul de pînă ieri al solemnelor abstracțiuni din ciclul *Sburătorului* și al ermeticelor inspirații care se pregăteau să apară. Balcanismul nu este oare lumea lui Anton Pann și a eroului său Nastratin Hogea, istețul și mucalitul

filosof popular al unei legende cu numeroase ramificații, în care se perpetuau marile tradiții de înțelepciune ale Orientului? Ciclul restrîns de poeme, despre care ne ocupăm acum, s-a pus sub auspiciile acestor nume, și astfel o poemă ca *Isarlîk* poartă în fruntea ei inscripția justificativă: „Pentru o mai dreaptă cinstire a lumii lui Anton Pann".

Poema începe cu o evocare a Isarlîkului, cetate închipuită și cadru simbolic al unei lumi mai drepte, pentru că stă „la mijloc de Rău și Bun", departe deopotrivă de josniciile, dar și de rigorile unei civilizații pretențioase. Niciodată nedreptățitul Isarlîk n-a fost cîntat cu mai multă dragoste, și pitorescul lui, făcut din albeața-i scăldată în soare, din dulceața glasurilor care-l mîngîie, din hazul și forfota lumii care-l umple, n-a fost evocat cu mai mult farmec. Poetul răspunde aspirației noastre civilizatorii de a ne schimba și de a șterge urmele acestui trecut simplu și naiv, deși adeseori crud, cînd, adresîndu-se cu duioasă bonomie Isarlîkului, îl vrea de-a pururi același:

— Raiul meu, rămîi așa!
Fii un tîrg temut, hilar
Și balcan-peninsular...

Aceleiași atmosfere îi aparține și poema *Selim*, care n-a trecut în volum, deși locul ei era acolo, alături de *Isarlîk*. Este drept că aci cadrul simbolic este părăsit în avantajul unui realism care găsește zeci de nuanțe pentru a descrie pe vînzătorul cu zaharicalele lui, în ale căror forme și culori revine ca un reflex din bogățiile și minunile Orientului. Paleta care a servit acestei picturi de gen poate părea prea încărcată, dar poetul găsește și formula succintă, capabilă să evoce cu instantaneitate umanitatea care ni se vestește acolo, firea niciodată atît de adînc și adevărat resimțită a umilului turc Selim, veche mlădiță a unei rase în același timp religioasă și războinică, cu „amestecul și aspru și blînd din ochii lui .

În *Nastratin Hogea la Isarlîk* tonul evoluează. Sociabilitatea atît de comunicativă din *Selim* și *Isarlîk* este înlocuită cu meditația singuratică, plină de gînduri grele, la marginea anticelor ape care au scăldat altădată corăbiile argonauților. Trebuie recitit începutul acestei poeme, cu larga lui mișcare augustă care fixează atît de bine cadrul în care tre-

buie să se înscrie viziunea de mai tîrziu. Nici un moment ritmul acestei mișcări nu este pierdut. Totul se desfășoară în largi cadențe domoale, care sînt și ale acelei rătăciri meditative, pînă la malurile întinselor ape către care se îndreaptă deopotrivă mulțimea venită să primească un oaspete de seamă, pe Nastratin Hogea. Și aceeași mișcare potolită și largă este a vorbitorului care i se adresează salutîndu-l după regulile unei politeți planturoase, tradițională în Orient. În acest cadru se desemnează acum viziunea tragicului Hogea, mușcînd din trupul lui:

Dulceagul glas al pașei muri prin seară lin.
Cum nici un stîlp ori sfoară nu tremura pe punte,
În gîndurile toate, soseau ninsori mărunte
Și unsuroase liniști se tescuiau sub cer.

Și deslușit, cu plînsul unui tăiș de fier
În împletiri de sîrmă intrat să le deșire,
O frîngere de gheţuri, prin creștete, prin șire,
Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.

Pic lîngă pic, smalț negru, pe barba lui sleă
Un sînge scurt, ca două mustăți adăugite.
Vii, *veșnici*, din gingia prăselelor cumplite
Albiră dinții-n pulpă intrați ca un inel.

Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.

Nastratin Hogea la Isarlîk fixează un alt moment al acelui Orient apropiat, restituit în farmecul și valorile lui. Dacă în *Isarlîk* și în *Selim* ni se vrăjesc raporturi umane încîntătoare prin libertatea și cordialitatea lor, noua poemă ne aduce înaintea ochilor viziunea Orientului tragic și ascetic, al acelui colț de pămînt care a dat lumii galeria cea mai numeroasă de sfinți și martiri. Legenda, așa cum a fost răspîndită printre noi de Anton Pann, nu îngăduia evocarea unui Nastratin Hogea tragic, fantomă sîngerîndă a conștiinței umane, care găsește în propria ei sfîșiere alimentul său moral. Dar Ion Barbu și-a luat libertatea de a depăși portretul tradițional al lui Nastratin făcînd să apară alături de hazliul povestitor de snoave, din care mai totdeauna se lămurește un cuminte înțeles practic, umbra omului mai adînc. Nu

este acest om mai adînc adevăratul creator al religiilor care au găsit pururi în această parte răsăriteană a lumii terenul cel mai fertil al înfloririi lor? O religie este totdeauna produsul unei adevărate lupte exterminative a omului cu sine însuşi. Marii cuceritori pornesc cu forţe vijelioase să supună pămîntul şi sub braţul lor se încovoaie şi dispar legiunile nevinovaţilor. Într-o analiză rămasă celebră, Nietzsche a arătat, pentru cazul creştinismului, cum această poftă a dominaţiei şi distrugerii nu amuţeşte în sufletul omului religios, dar ea se întoarce împotriva omului însuşi, transformînd pe cuceritor în ascet şi martir. Marile adevăruri consolatoare ale religiilor, în jurul cărora se adună armata celor slabi şi suferinzi, se înalţă astfel pe ruina personalităţii pămînteşti a sfîntului. Intuiţia poetului a regăsit aceste adevăruri şi *Nastratin Hogea la Isarlîk* le întrupează într-un simbol cu un ecou pe atît mai bogat, cu cît poetul se opreşte să-l limiteze prin propriile lui comentarii.

Nu este locul să cercetăm aci care a fost influenţa ciclului balcanic al poemelor lui Barbu şi în ce măsură a determinat interesul şi simpatia pentru această regiune a peisajului nostru spiritual. Se cuvine însă a spune că, întocmai ca în atîtea alte împrejurări literare, aceeaşi tendinţă se concentrează în mai multe focare dintr-o dată. Ion Barbu a avut însuşi prilejul să salute în Matei Caragiale, autorul *Crailor de Curtea-veche*, acea magistrală carte în care pictorul vechiului nostru regim lucrează pe fondul de aur al manierei bizantine, un suflet şi o inspiraţie înrudite. Cu această ocazie, evocînd figura satanică a Penei Corcoduşa, arătare a nopţilor de orgie a Bucureştilor de altădată, Ion Barbu a povestit o întîmplare care trebuie să ne reţie:

„În Cişmigiul de acum nouă ani — scria Barbu în 1929 — se putea vedea o schimnică întunecată înşirînd pe patru bănci în rînd o stranie tarabă de smochine. Hula copiilor n-o tulbura din treabă. Vederea mea însă o scotea din minţi. Ulcele cu blesteme săreau după mine, făcînd să se cutremure inima cea mai păgînă. Această întîie întîlnire cu Destinul meu Cometar nu mi-e îngăduit s-o uit. Dar uşurinţa-mi în cîntărirea acelei vestiri a fost mare. Mi s-a spus — sau eu am botezat-o astfel — că poartă un nume ca... Domnişoara Hus; că însăşi seara o vărsase din veacul fanariot; că noroiul ei galben şi soaia erau de prin cerşeli şi popasuri la fîntînile

nămoloase ale drumurilor; cînd numele ei, necesar ca o lege a minții, nu putea fi decît al Penei Corcodușa; cînd petele ei picaseră din ceara de creștet sau curseseră din copăile morților. Într-un singur punct schița Domnișoarei Hus concordă cu plăsmuirea Penei. Amîndouă se pare că au dănțuit în două veacuri diferite: săltăreț, pierdut sau lunatic cu cavaleri guarzi muscali sau rotunde pașale."[1]

Partizanii explicației istorice și psihologice în literatură, acei care socotesc că orice realizare poetică stă în légătură cu o întîmplare precisă care a determinat-o, se pot felicita de existența acestui document. Iată, vor spune ei, evenimentul din care a scăpărat inspirația *Domnișoarei Hus*, celălalt moment din ciclul baladic și oriental despre care ne ocupăm acum. Fără prezența acelei nefericite pe care ivirea poetului o umplea de nelinește, după legile unei misterioase inducții nervoase, Domnișoara Hus n-ar fi existat niciodată pentru noi. În realitate, ciudata arătare de sub copacii Cișmigiului a trebuit să întîmpine în spiritul poetului un interes îndreptat tocmai în acel moment către sectorul oriental al peisajului nostru. În aceste condiții poetul atribuie Domnișoarei Hus un trecut de amantă sau curtezană în vremea lui îndepărtată a ocupațiilor turcești și ruse. Asemănătoare în unele privințe cu poemele patibulare ale lui Jules Laforgue, întreaga țesătură a bucății se urzește din întreitul fir al erotismului, grotescului și magiei. Apariția Domniței este anunțată de evocarea ceasului rău, chip fabulos de pasăre „îmbuibat în seara grasă". Urmează prezentarea eroinei în ritmul săltat al dansurilor ei de altădată. Ivirea serii o cheamă într-acestea cu dezmierdările ceasului. Departe, undeva în paraginile marginii de tîrg, se urmează acum căinarea nebuniei, pînă cînd întinsa noapte înstelată, „ciuruitul prapur sur", își trimite chemările lui. Ceea ce îi răspunde este descîntecul de întoarcere a ibovnicului, adus în adevăr prin meșteșugul invocării:

Buhuhù la luna șuie
Pe gutuie să mi-l suie,
Ori de-o fi pe rodie;
Buhuhù la zodie;

[1] I. Barbu, *Răsăritul Crailor*, în *Ultima oră*, 1 mai 1929.

Uhù, Scorpiei surate
Să-l întoarcă d-a-ndarate
Să nu-i rupă vreun picior
Ciine ori Săgetător!

Sînt interesante de urmărit răsunetele folclorice în acest descîntec care se numără printre puținele prelungiri în literatura cultă contemporană a poeziei magice populare. Reiterarea vocalei *u* în formula „buhuhù-uhù" este în adevăr un procedeu sonor de invocație, cunoscut de popor, „U, u, u, u, năjit, năjit. Tu de nu-i ieși, eu te-oi cinsti: cu cap de lup, cap de urs, cap de vulpe, cap de ciine", sună un descîntec de năjit din Olănești.[1] De asemeni, invocarea stelelor pentru a aduce pe îbovnicul dorit, cuprinsă în versurile:

— Ai văzut? Muri o stea,
— Ca o smeură mustea;

Stea turtită, în hăuri suptă,
Adu-mi-l pe-o coadă ruptă...

este și ea cunoscută de popor. Un descîntec din părțile oltenești, amintit de d-l Gorovei, spune: „Stea, steluța mea, fă-te năpîrcă viforîtă, din cer coborîtă, cu 44 aripi de fier, cu 44 ciocuri de oțel, cu coada făloasă și să te duci la ursitorul meu, de Dumnezeu dat, cu coada să-l lovești, la mine să-l pornești". Dar descîntecul lui Barbu se completează cu descrierea practicilor magice care-l însoțesc:

Fluturai la vînt făină,
Sloată se porni, haină;

Aruncai și cu păsat,
Pîclă deasă s-a lăsat;
Presărai atunci mălai
Și tot cerul îl spălai,
Dar pe plai,
Cît un scai,
Mai juca un nour mic
Zgriburit și de nimic;

[1] Artur Gorovei, *Descîntecele românilor*, *Studiu de folclor*, în *Publicațiile Acad. Române*, Buc., 1931, p. 139.

Luai din sîn tărîţe coapte!
Şi tot norul, jos, în noapte,
Ca o gîlcă obrinti,
În ţărînă se trînti.
Înflori, crăpă în şapte
Nori la fel:

De sub nori şi cîmpuri — El.

Nu este nici unul din aceste materiale a căror virtute magică să nu fie cunoscută de popor. Făina, păsatul, mălaiul şi tărîţele se găsesc adeseori pomenite printre lucrurile cu care se pot face descîntecele.[1] În sfîrşit, instrumentul vrăjitoresc al ţăpoiului, capabil să gonească din urmă obiectul invocaţiei, despre care ne vorbesc versurile lui Barbu:

Strigoi,
Rupt din veacul de apoi,
Vrej de şoapte,
Din bici ud şi din ţăpoi
Hăituit de Miazănoapte

este cunoscut poporului. Un descîntec din Suceava glăsuieşte: „Nouă fete mari, cu nouă lăutari, nouă ţăpoaie, nouă măturoaie, măturaţi, scuturaţi" etc.[2]

Dar deşi reminiscenţele magice populare sînt evidente în acest descîntec şi chiar în întregimea poemei (şi cu siguranţă că şi alte apropieri vor mai fi posibile), ceea ce este remarcabil e felul în care ele se îmbină cu elementele unei inspiraţii culte şi savante. Astfel episodul penultim al poemei, acela pe care poetul îl intitulează *Aur temporal*, începe cu versurile:

Hăt la cel
Vînăt cer
Împăcat la sori de ger,
Unde visul lumii ninge,
Unde sparge şi se stinge,
Supt tîrzii vegheri de smalţ
Orice salt îndrăznit:

---

[1] Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 92—93.
[2] Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 209.

Falsă minge
Ori sec fulger
De hanger
Repezit:

— Prin Tîrziu şi Înalt
— În plictisul şi căscatul lung al rîpelor de smalt.

Hei, în zbor de şoarec sur
La ăl ciur
Des şi rar
Clătinat la rîul nopţii
De Ţiganul Aurar.

Ciuruitul prapur sur
Ce-n azur străvechi întinge;
Îngălatul de azur,
Rupta lumilor meninge!

Formele populare: *hăt la cer*, *ăl ciur* alternează cu asociaţiile savante şi rare în limbă: *sori de ger* şi *tîrzii vegheri*, sau cu entităţile simbolice, indicate prin majusculă: *Tîrziu* şi *Înalt*. Neologismul *fals* stă alături de *fulger; îngălat* şi *hanger* lîngă *azur* şi *meninge*.

Astfel de îmbinări a popularului cu savantul alcătuiesc însă un procedeu bine cunoscut în stilistica noastră mai nouă. Gala Galaction pare a fi scriitorul care l-a folosit mai întîi, şi în tot cazul cu mai multă consecvenţă, obţinînd din contrastele obţinute prin aceste alăturări nu numai o mişcare mai dramatică a stilului, dar şi o putere expresivă mai mare pentru fiecare din termenii folosiţi în parte. Popularul lîngă savant sporeşte în valoarea lor sensibilă şi pe unul, şi pe celălalt, eliberînd pe cel dintîi de zgura unei întrebuinţări prea uzuale, pe celălalt — de învelişul prea abstract în care se ascunde.

Să adăugăm cu această ocazie că procedeul descris este, de altfel, cu mult mai general în poezia lui Barbu.

De observat este apoi dimensiunea versurilor: scurte — cînd mişcarea descrisă este scurtă, sau lungi — cînd ea se extinde. Interesante din acest punct de vedere sînt de comparat între ele versurile: „Ori sec fulger / De hanger / Repezit“, cu versul lung: „În plictisul şi căscatul lung al rî-

pelor de smalt", a cărui sonoritate imită căscatul prin succesiunea celor trei *a* cuprinşi în cuvintele lui. Forma acestor versuri a izbutit să elimine orice rigiditate. Ea *se mulează* perfect pe conţinutul lor intuitiv, manifestîndu-l atît prin extensiunea lor variată, cît şi prin calitatea fenomenelor lor. De altfel, în toată literatura noastră poate nu este un alt poet care să manevreze mai bine ca Barbu mijlocul de sugestie al *aliteraţiei*. Observaţi, de pildă, în strofa care începe cu versul: „Hai, în zbor de şoarec sur" abundenţa în care revin lichidele *r* şi *l*. Reprezentarea intuitivă a zborului sfîrîind din aripi grele nu putea fi obţinută mai bine. Procedeul este însă foarte des utilizat în poezia lui Barbu, încît cineva ar putea-o studia cu mult rod chiar numai sub acest raport.

În sfîrşit, ceea ce desăvîrşeşte valoarea poemei este însuşi caracterul omenesc pe care îl creează într-un chip care îl face de neuitat. În poezia noastră puţine sînt caracterele întrupate cu atîta putere încît să vorbim despre ele ca de nişte fiinţe care au trăit aievea. Felul ei covîrşitor liric a creat stări de suflet caracteristice: farmecul dureros al lui Eminescu, energia incisivă a lui Arghezi, neliniştea metafizică a lui Blaga, depresivitatea lui Bacovia. Puterea invenţiei ei epice a fost însă mai redusă, încît din opera nici unuia dintre aceşti poeţi nu trăieşte figura şi caracterul unui om văzut parcă în carne şi oase.

În această sărăcie a imaginaţiei epice Barbu este o excepţie. Într-o activitate poetică de o durată relativ scurtă, el a izbutit să ne dea un *Nastratin Hogea* atît de înnoit faţă de modelul lui, un *Selim* şi pe această *Domnişoară Hus*, smulsă parcă dintr-o bolgie a Infernului în care se pedepsesc desfrînaţii, dar dintr-una peste ale cărei smîrcuri suflă adierea mîngîietoare a unei largi simpatii umane. Grotesca ei apariţie înaintează către noi protejată de mila poetului care ştie să evoce durerile ei, să-i spună cuvinte de îmbunare şi s-o pună în faţă cu arătarea atotconsolatoare a unui cer mişcat parcă el însuşi de milă:

Şi tu plîngi că Cel-de-sus
N-are grijă de sărăce,
Că ţi-e trupul frînt, răpus:
Nu e nimeni să-l îmbrace.

Lacrimi mari îţi prind de gît
Lungi zorzoane de nebună.
Lasă, nu mai plînge-atît,
Şterge-ţi ochii, te îmbună,

Uite colo: stele ies
Ca vărsatul şi pojarul,
În răsad aprins şi des
Înţesat e Pălimarul;

Uite, cerul a mişcat,
Plecăciuni îţi face ţie,
Fruntea cerul ţi-a-nchinat
Ameţit ca de beţie.

Ciclul baladic se completează, în sfîrşit, cu *Riga Crypto şi lapona Enigel*, scrisă şi publicată în 1924, o bucată care pregăteşte şi anunţă întreaga dezvoltare ulterioară a lui Barbu. Poema este un cîntec bătrînesc de nuntă. Îl spune un menestrel nuntaşului care i-l cere „la spartul nunţii, în cămară". Este o poveste din lumea vegetală, continuînd o inspiraţie naturistă care ne-a dat pînă acum poemele *După melci* şi *In memoriam*. Riga Crypto este craiul împărăţind peste bureţi, căruia dragostea pentru Enigel, lapona călătorind cu renii ei către soarele Sudului, îi devine fatală. Fiinţă a umbrei şi răcoarei, soarele surprinzîndu-l lîngă aceea care îl caută cu o nostalgie nutrită în Nordul polar, îi înveninează sufletul şi-l înnebuneşte. Întocmai ca în *După melci* motivul exterior al întîmplării stă într-una din acele mişcări neaşteptate ale naturii, care acolo provoca sacrificarea melcului, încrezător într-o primăvară fragedă încă şi nestatornică. Dar ceea ce producea acolo reîntoarcerea bruscă a anotimpului este adus acum de apariţia subită a soarelui:

Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adînc în el,
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i cheală;

Şi sucul dulce înăcreşte!
Ascunsa-i inimă plesneşte,
Spre zece vii peceţi de semn

Venin și roșu untdelemn
Mustesc din funduri de blestem

Că-i greu mult soare să îndure
Ciupercă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fîntînă
Decît la om, fiară bătrînă,

Iar la făptură mai firavă
Pahar e gîndul, cu otravă,
— Ca la nebunul rigă Crypto,
Ce focul inima i-a fript-o.

Povestea cere, deci, să fie transportată și înțeleasă într-un plan simbolic. Și de fapt însuși numele personajului principal conține o aluzie de această natură. Riga Crypto este cel tăinuit *(cryptos)*, cugetul închis în sine, „inimă ascunsă", cum poetul însuși îl denumește. Nu este, desigur, o întîmplare că personajul este o ciupercă. Faptul de a fi pus sufletul lui Crypto în trupul plăpînd al unei criptogame este rezultatul uneia din acele intuiții delicate în viața naturii, capabilă să surprindă corespondențele ei cele mai misterioase, cum numai poeților le e îngăduit. Cît despre lapona Enigel, ea poartă frumosul nume tătăresc al rîului Ingul, afluentul Bugului rusesc, și justifică, pînă la un punct, reprezentările asociative ale acelor regiuni nordice din care eroina este presupusă a descinde. Însoțirea trecătoare a craiului Crypto este a unei conștiințe care preferă a se retrage în sine, în acel univers ideal care va rămîne de aci înainte al poeziei lui Barbu. Am spune că odată cu riga Crypto se produce separarea de lumea exterioară, luminată de claritățile soarelui, și se deschide poarta către un univers atît de interior încît orientarea în mijlocul lui devine plină de dificultăți. Este deci momentul a reveni asupra laturii ermetice a poeziei lui Barbu, completînd observațiile cu totul sumare care ne-au servit de introducere.

3. Ciclul ermetic

A. MITUL OGLINZII

Cititorul care străbate paginile volumului *Joc secund* nu trebuie să uite niciodată că se găsește în fața unui poet matematician. Chiar o simplă inventariere a vocabularului

său arată cît datorește Ion Barbu astronomiei, mecanicii și geometriei. Nu vom întocmi acest inventar. Cititorul îl poate face singur. Mai util este să ne oprim o clipă asupra calității viziunii manifestate în aceste pagini, crescute din spiritul matematic într-un fel care trebuie lămurit. Vom spune, deci, că intuiția matematică nu cuprinde obiecte concrete, ci o lume de esențe ideale pe care spiritul le găsește printre posibilitățile sale, fără sprijinul nici unei experiențe. Nimeni nu poate identifica în sfera obiectelor concrete ce este un număr sau o formă. Desigur, toate lucrurile se prezintă într-un număr sau o formă oarecare, dar numărul și forma ca atare nu sînt date niciodată în experiență. Ele sînt niște realități pur spirituale, oferite simplei intuiții intelectuale. Viziunea matematicianului este atît de puțin conexată cu activitatea simțurilor, atît de liberă de contingențele care întinează funcțiunea lor, încît lumea care i se revelează este resimțită de el ca „pură".

Pe de altă parte, față de lumea experienței, aceea a matematicii este o a doua lume, o suprastructură ideală. Într-un astfel de univers ideal dorește să se situeze viziunea lui Ion Barbu, și acesta este înțelesul expresiei „Joc secund", care intitulează volumul său. Un „joc", adică o combinație a fanteziei, liberă de orice tendință practică, și un „joc secund", desfășurat în acea superioară zonă a esențelor ideale. Cum însă ideea în puritatea ei nu este reprezentabilă, nu constituie imagine, poetul o figurează prin aparența cea mai pură de contingențele materiei, prin curatele răsfrîngeri ale lumii în oglindă. Prin oglindă lumea intră în „mîntuit azur". Iar dacă lumea experienței se înalță în piramidă pînă la „zenit", răsfrîngerea acesteia alcătuiește „nadirul" ei. Din acest element neînținat își extrage poetul materia inspirației sale. Poezia este pentru el negația lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfășurat pe un plan izolat de viață, un „joc secund". Așa ne vorbesc strofele grele de înțeles cu care se deschide volumul:

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe răsfirate ce-în zbor invers le pierz!
Şi cîntec istoveşte: ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Cerem voie să ne referim aci la concepţia platoniciană a artei. Arta, spunea Platon, considerată ca o copie a lucrurilor reale, ele însele nişte copii ale ideilor eterne, este imitaţia unor imitaţii. Arta ar fi, deci, o răsfrîngere la puterea a doua a realităţii. Aceasta este şi concepţia pe care şi-o însuşeşte poetul nostru cînd îşi propune să evoce o lume reflectată în oglindă, căci cel ce priveşte icoanele lămurite în apele ei înregistrează imaginile unor imagini. Dar pe cînd pentru Platon această răsfrîngere secundă face din artă o întruchipare mai depărtată de realitatea ideală decît înseşi obiectele concrete care i-au stat drept model, poetul *Jocului secund* vede aci tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare ideală a lumii, căci pe această cale imaginea se depărtează încă mai mult de substratul ei material.

Mitul „oglinzii" joacă şi altă dată un rol în poezia lui Barbu. Cititorul trebuie să revadă frumoasa poemă *Falduri*, în care misteriosul personaj William Wilson execută un gest metafizic experimental atunci cînd sparge cu pumnalul oglinda care îi răsfrînge chipul:

— Întemniţate William,
Cast hidrofil, te aşteptam
Să treci, maree, din oglindă
În lumea frunţii, să te-aprindă;

Student stufos, bostonian,
Ceţoase Wilson William,
Îţi jur, ar face-o bună mină
Spini şase-n pielea ta marină!

(De şase ori, în ape grele
Sting fier aprins, pînă-n prăsele;
Fulger cedat, just unghi normal,
Cad reflectat, croiesc cristal.)

Piei, chip! Rămîi, cortină soartă,
Pătrată Spanie pe-o hartă,
Răpus, în mîini, pumnalul tras,
În fund ursuz, de zahăr ars.

Acest William Wilson nu este altul decît personajul povestirii lui Ed. Poe, care poartă același nume. William Wilson, întocmai ca eroul din *Noaptea de decembrie* a lui Musset, este omul urmărit de *dublul* lui, de misterioasa lui *sosie*, în care se cuvine a recunoaște un simbol al conștiinței morale. Însoțirea permanentă a lui William Wilson sensibilizează obsesia neîntreruptă a conștiinței; după cum duelul lui final cu acest martor inoportun al orgiilor sale este, de fapt, ceea ce în termeni morali se numește „lupta omului cu sine însuși".

Dar pentru a avea întreaga explicație genetică a poemei *Falduri* trebuie să arătăm cum cu ocazia ei s-au asociat mai multe motive: mai întîi acel al dublului romantic, provenind din povestirea lui Poe, cu problema *hamletică* a omului care mîngîie ideea sinuciderii ca un gest care l-ar putea duce în fața revelațiilor supreme. „A muri, a dormi", monologhează Hamlet (III, 1). „A dormi? Poate a visa, da, iată marele obstacol. Căci cine știe ce visuri ne pot apărea în somnul morții, după ce ne-am dezbrăcat de învelișul nostru pieritor..." Întrebarea hamletică despre valoarea morții a reluat-o o dată J.-M. Guyau în poema sa *Le problème d'Hamlet*. Adolescentul care apasă vîrful ascuțit al compasului în dreptul inimii se întreabă dacă moartea i-ar aduce cunoștința sau dacă ea n-ar prelungi cercetarea fără sfîrșit a spiritului:

En jouant j'avais pris la pointe longue et fine
D'un compas; curieux, — pour voir, — sur ma poitrine
J'appuyai doucement le bout frais de l'acier.
J'avais quinze ans; j'étais encore un écolier.
J'éprouvais je ne sais quel trouble plein de charme
En écoutant mon cœur palpiter sous cette arme
Er presser, inquiet, ses tressaillements doux:
Ici la mort planant, et la vie en dessous,
Tiède et jeune.
— „Mourir, pensais-je, c'est connaître.
Si je voulais pourtant?... L'au-delà, le peut-être,
Tout l'immense inconnu que je pressens parfois,
Ne pourrais-je, en presssant ce fer du bout des doigts,
Le conquérir? Pourquoi l'étrange patience
Qui nous fait reculer l'heure de la science?"
.....

Puis, soudain, je me dis: — „Qui sait si la mort même
Est sincère, sans voile, et résout tout problème?
Quand vivre, c'est chercher, trouverai-je en mourant?
Le mystère éternel n'est-il pas aussi grand
Pour ceux qui sont couchés ou debout. Suis-je maître,
Même en touchant du doigt la mort de la connaître?"

Acelaşi gest revine acum în poema lui Barbu:

Din somn, din ştofă sar deştept,
Smulg fierul scurt, îl duc la piept.
La ţărmul apelor de gală
Strig hidra mea, chilocefală.

Nu încape îndoială că în *Falduri* s-au asociat motivul dublului cu motivul hamletic, cules probabil din Guyau. Avem însă impresia că în această conexiune, confruntarea lui William Wilson cu dublul său răsfrînt în oglindă n-are sensul moral din povestirea lui Poe, ci unul în legătură cu enigma cunoaşterii ca în poema lui Guyau. Noul William Wilson nu se oglindeşte, aşa cum conştiinţa morală se cercetează pe sine, ci se contemplă, întrebîndu-se despre propria sa realitate printre imaginile inteligenţei sale. Gestul care sfîşie oglinda nu este al conştiinţei morale în luptă cu sine însăşi, ci al conştiinţei intelectuale care probează consistenţa imaginilor care compun experienţa. Iar cînd această consistenţă îi apare precară, sentimentul care se dezvoltă nu este al dezastrului moral, ci al perplexităţii minţii:

— Ce gînd tîrziu mă suflă-acu?
Să vîntur nopţii „Bu-hu-hu"
Ca la un cîntec, altădată?
Se toarce vorba, închegată,
Cutia-încet se-încuie-n piept,
În scrisul apei caut drept.

Oglinda ca martoră a inanităţii lumii şi a propriei noastre zădărnicii a mai fost cîntată şi altă dată de poeţii moderni, de pildă de Mallarmé, de a cărui poetică Ion Barbu nu a rămas străin. Recitească-se în această privinţă elegia *Hérodiadei* în poemul marelui simbolist francez:

O, miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée,
Que de fois et pendant les heures, désolée

De songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité.

Din *Hérodiada* lui Mallarmé derivă *Fragments du Narcisse* a lui Valéry. Mărturia criticului A. Thibaudet poate fi amintită aici: „*D' H e r o d i a d e aussi procède un peu cet attrait que sur le symbolisme exerça le mythe de Narcisse. La poésie qui s'isole dans la pureté de son chant, la conscience qui annule toute existence autre qu'elle sur son miroir de lucidité, se sont connues au contact de cette orfèvrerie.*"[1] *Narcisul* lui Valéry nu este decît elegia inanității lumii, probată în îmbrățișarea imposibilă a celui îndrăgostit de propria lui imagine. Motivul revine în numeroase variante. Iată una din ele:

Fontaine, ma fontaine, eau froidement présente,
Douce aux purs animaux, aux humains complaisante
Qui d'eux-mêmes tentés suivent au fond la mort,
Tout est songe pour toi, Soeur tranquille du Sort.

Aceeași concepție idealistă a poeziei care îi conducea pe Mallarmé sau Valéry la simbolul oglinzii îl face și pe poetul nostru să-l regăsească. Valéry a mărturisit de mai multe ori această tendință către puritatea ideii, înrudită cu aceea în care trăiește gîndirea matematică. Astfel, evocînd odată pe matematicianul Poincaré trecînd pe străzile Parisului alături de extravagantul și impurul Verlaine, Valéry nu ne-a ascuns încotro merge preferința lui. Există totuși un poet care a păstrat în sfera muzelor curățenia incoruptibilă a gîndului idealist: este Mallarmé, al cărui contrast cu Verlaine trebuia subliniat. „*Jamais contraste plus véritable. Son œuvre ne vise pas á définir un autre monde plus pur et plus incorruptible que le nôtre, et comme complet en lui-même, mais elle admet dans la poésie toute la variété de l'âme telle quelle.*"[2]

Astfel de afirmații ale unei poetici idealiste revin și sub pana lui Barbu. În același eseu asupra d-lui T. Arghezi, pe

---

[1] Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, 2-e ed., 1926, p. 390.

[2] Paul Valéry, *Variété*, II, 1930, p. 183.

care l-am citat și altă dată, găsim un protest asemănător împotriva acelei poezii care face să coincidă limitele sale cu ale întregii conștiințe, în întreaga ei varietate. Poezia pe care el o dorește nu va fi deci „genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență*, *sinceritate*, *disociație*, *naivitate* poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei". Preferința sa nu primește decît „rarefierea lirismului absolut... Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism."[1]

Textul face impresia unui comentar pe care poetul îl face el însuși strofelor *Jocului secund:* un comentar anticipat, căci este scris cu trei ani înaintea acestora. În deplină conștiință de sine, el afirmă tema esențială a poeziei sale în acea dublă răsfrîngere a spiritului pur pentru care găsise între timp simbolul oglinzii, poate sub influența unui Mallarmé și Valéry. Cu Ion Barbu nu ne aflăm niciodată în fața unui poet inconștient de mijloacele și țintele sale. Luciditatea secundează neîntrerupt munca inspirației sale, și poemele lui aduc de cîteva ori ecoul tainelor petrecute în laboratorul său de poet.

Astfel, dacă strofele înscrise în fruntea culegerii fixează atitudinea sa, sînt alte poeme care ne aduc ceva din drama acestei atitudini. În acest înțeles putem spune că William Wilson, sfîșiind oglinda, este poetul însuși în luptă cu propria lui inteligență. Atitudinea spiritului orientată către ideile lui pure, proprie în același timp matematicianului, umple conștiința omului cu sentimentul lipsei oricărei prezențe mai consistente și cu acela al unui vid chinuitor. *Tînăra Parcă* a lui Valéry vorbise și ea de „limpedele urît" al aceluia care nu este decît „prada privirii sale". Iar în dialogul *L'âme et la danse* Socrate amintește de acel „*ennui parfait... qui n'a d'autre substance que la vie même et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant*".[2] Acesta mi se pare a pune stăpînire în cele din urmă pe noul William Wilson, tragica nălucă a poetului, dedublare a conștiinței sale pierdută în regiunea solitară a ideilor pure.

---

[1] I. Barbu, *Poetica d-lui Arghezi*, ed. sup.

[2] P. Valéry, *L'âme et la danse*, în *Eupalions*, p. 52.

Printre bucățile care poetizează propria atitudine a poetului, alături de *Falduri* trebuie trecută și poema mai întinsă: *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Construită pe o schemă astronomică, poema înfățișează înaintarea sufletului prin trei etape cosmice pînă la termenul desăvîrșirii spirituale. Acest itinerar începe cu cercul Geei și se oprește în acel al Venerei și al lui Mercur, planetele care despart Pămîntul de Soare, pentru a ajunge în cele din urmă în pragul marelui mister de lumină. Este interesant de deslușit accentul valorificator pe care poetul îl pune pe aceste felurite etape. Poposirea în cercul Venerei, simbol al unei epoci închinată dragostei, se desfășoară într-un ritm grotesc, care amintește de aproape pe al Domnișoarei Hus, evocată în dansurile ei de altădată „cu muscalii și cu turcii":

Înspre tronul moalei Vineri
Brusc, ca toți amanții tineri,
Am vibrat
Înflăcărat:

Vaporoasă
Rituală
O frumoasă
Masă
Scoală!
În brățara ta fă-mi loc
Ca să joc, ca să joc,
Dantul buf
Cu reverențe
Ori mecanice cadențe.

S-ar spune că omul stăpînit de dragoste este resimțit acum de poet ca o simplă ființă instinctivă, fantoșă ridicolă mișcată de niște sfori care nu stau în mîinile lui.

Iubirea nu apare de altfel ca motiv subiectiv decît destul de rar în poemele lui Barbu. În *Joc secund* numai de trei ori: în *Păunul*, concisă și săgetătoare viziune a unei pasiuni lunatice și violente; în *Înfățișare*, sub forma unei înclinații care se complace în penumbra vestitoare a unei mari eliberări în lumină, și în *Uvedenrode*, în întruchiparea unei senzualități care se rătăcește în absurditate.

Dar cu aceste contribuții Ion Barbu nu poate apărea ca un poet al iubirii. Nici chipul unei ființe îndrăgite, nici sentimentul amorului odihnind în plenitudinea lui nu ne vorbesc vreodată din versurile lui Barbu. Tot ceea ce putem culege din ele este sau expresia unor senzații care stau mai prejos de adevărata iubire, sau aspirația către revelații care o depășesc. Între aceste extreme figurează paiața executînd „dantul buf/ cu reverențe / ori mecanice cadențe".

În drumul desăvîrșirii sale sufletul trebuia deci să mai urce o treaptă, care este a lui Mercur, în interpretarea lui Barbu: duh al inteligenței, al cercetării și cunoașterii. În apropierea imediată a Soarelui, despărțit de izvorul etern al luminii printr-un singur cerc, Mercur este o etapă necesară. Puritatea lui este mai mare decît a Venerei, dar o infiltrație luciferică îl întocmește ca o forță negativă, sfărîmătoare de idoli. Și altă dată duhul care-și trage virtutea din Mercur a fost invocat de poet, care-l identifica atunci cu mistica *aură* care învăluie corpul; poate corpul astral al antroposofilor. Poezia *Aura*, scrisă în 1926, adică în anul *Ritmurilor pentru nunțile necesare*, face parte, deci, din ciclul aceleiași inspirații. Poetul cultiva atunci visul unei absorbții în astral, în elementul spiritual care mișcă corpul al unei uniri nimicitoare deopotrivă cu a petei de ceară suptă de căldură. De data aceasta însă nunta nu se împlinește:

O, Mercur,
Frate pur,
Conceput din viu mister
Și Fecioara Lucifer,

Înclinat pe ape caste
În sfruntări iconoclaste,
Cap clădit
Din val oprit
Sus, pe Veacul împietrit,

O, select
Intelect,
Nunta n-am sărbătorit.

Dincolo de pămînt, dincolo de înflăcărările impure ale dragostei și de atmosfera curată a inteligenței, poetul năzuiește către cufundarea extatică în principiul suprem al

lumii. Întreaga poemă descrie astfel o peregrinație spirituală a sufletului, foarte apropiată de căile pe care le indica mistica neoplatoniciană discipolilor ei. Pentru aceasta creația se dispune în mai multe etape ascendente, pornind de la materie, trecînd prin suflet și rațiune, pînă la principiul suprem și unic al divinității. Sufletul care a decăzut, însoțindu-se cu un corp material, poate parcurge aceste felurite etape pînă în momentul contopirii lui extatice cu divinitatea. Apropierea poemei lui Barbu de schema „conversiunii" plotiniene este cu atît mai justificată, cu cît în aceasta din urmă feluritele etape spirituale sînt comparate cu cîte un corp ceresc. Astfel sufletul este asemănat cu luna care se bucură de o lumină împrumutată, răsfrîntă numai de suprafața ei. Rațiunea este însă comparată cu soarele pătruns de lumină pînă în adîncul lui. Dar izvorul luminii este Dumnezeu, care n-o împrumută de la nimeni și o dăruiește tuturor.[1] Peregrinația poetului nostru se oprește în fața Soarelui, și nunta necesară se împlinește abia aci:

Trage porțile ce ard,

Că intrăm
Să ospătăm
În Cămara Soarelui
Marelui
Nun și stea,

Abur verde să ne dea,
Din căldări de mări lactee,
La surpări de curcubee,
— În Firida ce scîntee
eteree.

Contemplată din aceste înălțimi, lumea trebuia să-i apară poetului ca o greșeală și un păcat. Idealismul modern a mai găsit uneori expresia acestui sentiment negativ față de întreaga lume creată. Așa, Paul Valéry cînd amintește *„que l'univers est un défaut dans la pureté du non-être" (Ebauche d'un serpent).*

Lumea întreagă nu este, după înțelepciunea neoplatoniciană, produsul unei regresiuni a divinului, o cădere pe

[1] Plotin, *Eneade*, V, 6, 4.

trepte din ce în ce mai adînci? Comparate apoi cu ideile absolute, lucrurile ca elemente ale contingenței nu sînt oare pătate de imperfecțiune? Acest sentiment este foarte statornic în poezia lui Barbu. Negația spiritualistă a lumii este în poezia lui unul din motivele constitutive ale ciclului ermetic. Poezia *Grup* îl aduce, de pildă, într-o expresie concentrată. Razele care pătrund în temnițe de „nedemn pămînt" sînt ale marii lumini spirituale. Ele pornesc din ochiul triunghiular al divinității care își asumă această formă limitată pentru a stabili legătura ei cu lumea, cu acea lume în care capetele noastre stau „ca o greșeală". Dar poetul dorește, dincolo de lumina văzută, marea strălucire a spiritului pur, și aspirația lui cheamă gestul capabil să prelungească în infinit raza care a trebuit să se frîngă pentru a privi către creatură:

E temnița în ars, nedemn pămînt
De ziuă, fînul razelor înșeală;
Dar capetele noastre, dacă sînt,
Ovaluri stau, de var, ca o greșeală.

Atîtea clăile de fire stîngi!
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi:
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?

Aspirînd către marea lumină necreată a spiritului pur, poetul s-a oprit de cîteva ori pe granița care desparte *creatul* de *increat*. Nu cunoaștem în întreaga literatură un alt poet care să fi îndrăznit a-și propune dificila temă a trecerii de la neființă la viață, vraja magică a desfacerii din adîncurile mobile ale posibilului. Ceea ce părea inefabil poetul a izbutit să exprime cu un rar succes. Deșteptarea din visul neființei, surda conștiință care se trezește în pulsațiile muzicale ale vieții ne vorbesc din a doua strofă a bucății *Increat*, care găsește comparația unică cu „șarpele pe muzici înnodat". În *Oul dogmatic* motivul este înfățișat în termeni mai abstracți. Poetul privește oul de Paște și recunoaște în galbenul bănuț din care se va desprinde ființa — ceasornicul pe care nevăzute minutare vor însemna ora vieții. Dar dorința lui nu se îndreaptă către viața care se pregătește, ci către acea unică apariție de puritate și inocență pe care ivi-

rea vieții o va face să dispară. Ruga poetului vrea sfînta liniște a necreatului:

Îl lasă-în pacea întîie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul
Și sfînt — doar nunta, începutul.

Numai rareori perspectiva vieții chemată să înflorească produce accente de bucurie, și negația spiritualistă a lumii face loc afirmației ei imanentiste. În acest spirt nou găsește Bărbu odată imagini de o neegalată măreție. E vorba de bucata *Statură*, închinată unui copil, unde norii, munții și iezerii ne sînt arătați silindu-se spre înălțimile cerului pentru a prinde pe linia îndepărtată a zării vederea falnică a unei tinereți care se pregătește și care există undeva, deși pașii noștri nu ne-au dus încă în dreptul ei. Spiritualismul dușman vieții ajunge astfel să se întreacă pe sine, și cuvintele rostite cu această ocazie sună pline de încredere și glorie. Poezia trebuie citită în întregime. Este una din puținele aparținînd ciclului *Jocului secund* închinată splendorii create:

Să nu prelingă, să nu pice
Viu spiritul, robit în ea,
La azimi albe să-l ridice:
Sfiit pruncia ei trecea.

Sori zilnici, grei, ardeau sub dungă,
Ușor sunau în răsărit;
Și nori ce nu știau s-ajungă
Și munții, cîți va fi-întîlnit,

Suiau cu iezerii, să cate
La anii falnici, douăzeci.
Vedeau din ceasul ce nu bate
— Din timp tăiat cu săbii reci.

Altă dată, în *Timbru*, poetul contemplă armonia reculeasă a creației, a pietrei, humei și apei, a elementelor simple și nude în fața divinității pe care par a o presimți. Dar pentru a o cînta, el știe că nici una din vocile omului nu pot fi îndestulătoare. Ar trebui poate un cîntec deopotrivă cu

al mării, vechiul leagăn al vieții, sau cu acela neauzit, de laudă și uimire, al paradisului asistînd la nașterea femeii:

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească a Evei trunchi de fum.

Întocmai ca *Increat*, *Oul dogmatic* și *Statură*, poezia *Timbru* aparține aceluiași ciclu al creativității, construit pe teama sau iubirea posibilului, pe amestecul tulbure de sentimente în fața vieții care se pregătește a se desprinde din neființă. Dar pe cînd în *Oul dogmatic* aspirația poetului se orientează către liniștea și puritatea necreatului, pe cînd în *Statură* răsună cîntecul de glorie al creației, în *Timbru* creația însăși ne este înfățișată în elanul ei de întoarcere către Dumnezeu și către începuturile ei în fericita grădină. *Timbru* execută astfel gestul contrariu *Staturii*. Amîndouă însă sînt cîntece de laudă ale lumii și vieții.

C. TREPTELE VIZIUNII

Modul de existență pe care ni-l propune poezia ermetică a lui Ion Barbu este *viața în spirit*. Ce devine figura lumii văzute sau auzite pentru cine o privește din acest unghi? Există oare în poezia lui Barbu imagini care să poată fi realizate auditiv sau vizual? Desigur, pe ici și colo se lămurește cîte o armonie a naturii auzită cu preciziune. Astfel, cînd ni se sugerează acel cîntec al creațiunii, deopotrivă cu „foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare" (*Timbru*). Alteori sînt minunate spectacole ale ochiului, frăgezimi matinale sau tragedii crepusculare. Rareori a fost mai bine zugrăvită puritatea unei dimineți, întregită din expansiunea nelimitată a văzduhului, din norii rătăciți în cuprinsul lui, din reflexele sîngerii care îi colorează, alternînd cu albastrul cadrului. Pictură a atmosferei și nu a lucrurilor, deopotrivă cu aceea a unui Claude Lorrain. Citiți distihurile poeziei, *Orbite:*

Colo dimineața mea
Viu altar îți miruia;

Ca Islande caste, norii
În dorita, harta orii,

Ageri, şerpii ce purtai,
Şerpii roşii, scurşi din rai,

Şi, cules, albastrul benţii
De pe jerbele Juvenţii.

Dar matinalul este o întreagă categorie a peisajelor lui Barbu, în poezii care vorbesc despre „dimineaţa ierbii înmuiate“ sau de „arginturile mari botezătoare“ *(Desen pentru cort)*, în timp ce „varurile zilei“ *(Legendă)* aparţin unei alte nuanţe a luminii. Alteori sînt însă potoliri ale tonurilor, insinuări bolnăvicioase ale umbrei, ca în acea „limfă a pajiştilor pale“, ce însoţeşte pe pămînt masacrele apusului în cer, „cherubul văii înjunghiat“ sau „rana Taurului astru“ *(Legendă)*. Alteori feeria în galben şi roşu a cerului crepuscular este văzută ca o nuntă de curcani, jucîndu-şi mărgelele gîtului, ca în *Izbăvită ardere*, unde îmbinarea sacrului cu umoristicul produce accente de o mare originalitate:

Curcanii au mutat pe soare şirul
De gîturi cu, nestinşi, cartofii roşii.
La cerul lăcrămat şi sfînt ca mirul
Rotunzi se fac, şi joacă pîntecoşii!

Şuviţa stelei noi întinge-n ape,
Un stăpînit pămînt ascultă ani,
Pămîntul s-a lipit de steaua-aproape.
Nuntesc, la curtea galbenă, curcani.

În fine, sînt şi viziuni de pitoresc al lucrurilor ca în acel *Paralel romantic* cu evocarea burgului şvab, „ca un dulău trîntit pe-o labă“, cu vetusta lui aglomerare de „cuburi şubrede, intrate, de case roşii, zaharate“. Ochiul care citeşte vede „coroana literei, mărăciniş“ şi printr-o interesantă transpunere de senzaţii „o filă vibrătoare ca o tobă“ *(Dioptrie)*. Uşoara povară de pene albăstrii ale păunului „pîlpîie ca pînzele alcoolului în ceaşcă“ *(Păunul)*. Sînt şi viziuni fantastice ca în *Înecatul*, prins în algele fundului de mare: „limbi verzi şuierătoare prin dinţii veninoşi“. Un univers de forme, lumini şi culori, de reflexe, de nuanţări ale văzduhului şi zării creşte sub mîna poetului. E prima treaptă a viziunii lui.

Dar poetul nu rămîne debitorul imaginației sale reproductive. Viziunea sa suferă mai totdeauna o transfigurare! Adeseori o transfigurare sacrală, ca un polei charismatic care dăruiește lucrurilor o strălucire din altă lume. Cerul devine „lăcrămat și sfînt ca mirul" *(Izbăvită ardere)*, iar ochiul care privește din înălțimi orașul vede „roua harului arzînd pe blocuri" *(Mod)*. Iată vechea icoană înfățișînd pe Isus! Privirea stăruitoare trăiește minunea transfigurării ei: „Văd praful — rouă, rănile — tămîie?" *(Lemn sfînt)*.

Am nesocoti un aspect esențial al poeziei lui Barbu dacă n-am ține seamă de acel fel al său de a considera înfățișările lumii în dependență de arătările cerului. Aproape nu este poezie a *Jocului secund* care să nu conțină expresia sentimentului de relație cu cerul și stelele, ca niște prezențe imediate și concrete. Un zvon de influențe misterioase circulă necontenit între pămînt și cer, și din substanța lor este făcută pasta în care sînt frămîntate cele mai multe din aceste poezii. O analiză atentă pune în lumină mai multe tipuri ale acestei ancorări în astral. Sînt mai întîi elanuri ale pămîntului către cer: „unda este logodită sub cer" *(Timbru)*; „Pămîntul s-a lipit de steaua-aproape" *(Izbăvită ardere)*. Dar sînt și răsfrîngeri pe care lucrurile pămîntului le primesc din zone superioare: „Șuvița stelei noi întinge-n ape" *(Izbăvită ardere)*. Alteori sînt vecinătăți ale pămîntului cu divinitatea însăși, ca în acel peisaj nordic de ape și cețuri pe care poetul îl resimte ca pe un adevărat *mysterium tremendum:* „Extremele cămărilor de bură / Mirat le începea în Dumnezeu" *(Margini de seară)*. Nu lipsește nici viziunea legendară a cerului pe ale cărui întinsuri Calea-laptelui păstrează amintirea unei întîmplări de pe planeta noastră, a sfintei seri din Betleem: „Rîu încuiat în cerul omogen / Arhaic Unt, din lăudata seară. / Scurs florilor, slujind în Betleem / Cînd gărzile surpate înviară" *(Steaua imnului)*.

Perpetuînd reprezentări ale vechii astrologii, poezia lui Barbu înfățișează o natură determinată în nuanțele și pulsațiile ei de mișcările astrelor. Astfel „limfa pajiștilor pale / Se pleacă soarelui ferit" *(Legendă)*. Sînt locuri „prielnice potrivirilor de stele" *(Desen pentru cort)*. Și întocmai ca în astrologie chiar stelele sînt uneori bolnave. Ce amintiri ale unor vechi practice magice răsună în versurile: „Patru scoici, cu fumuri de iarbă-de-mare / Vindecă de noapte

steaua-n tremurare" *Poartă)?* Viziunea cosmică își împletește firul ei în țesătura mai tuturor poeziilor lui Barbu.

Există însă și o altă treaptă a viziunii în care imaginile se realizează, deși materia lor este aproape inexistentă. Nici culori, nici lumini, nici forme. În locul unui aspect întîmpinăm mai degrabă actul și sentimentul viziunii. Cînd în poezia *Înecatul* citim versul „Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochean", sentimentul viziunii perspectivale se formează cu o mare claritate, deși nu se folosește reprezentarea nici unui obiect pentru a o obține. Tot astfel viziunea panoramică în versul: „Întreci orașul pietrei limpezit" *(Mod)* este un miracol prin vastitatea unghiului de privire și puținătatea materiei lui. Întreaga poezie *Mod* descrie o astfel de vedere asupra lumii, dintr-un zbor absorbit de zenit. Nu ceea ce se vede, ci actul de a vedea; cuprinderea lumii din puncte din ce în ce mai înalte, pînă în clipa cînd ochiul n-o mai zărește decît ca o pată și pînă cînd o depășește într-o realitate afară de timp:

Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid,
La gama turlelor acelor locuri,
Întreci orașul pietrei, limpezit
De roua harului arzînd pe blocuri.

O, ceasuri verticale, frunți tîrzii!
Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;
Iar sufletul impur, în calorii,
Și ochiul, unghi și lumea-aceasta nouă.

— Înaltă-în vînt te frîngi, să mă aștern
O, iarba mea din toate mai frumoasă.
Noroasă pata-aceasta de infern!
Dar ceasul — sus; trec valea răcoroasă.

Acolo, în regiunile spiritului pur, dincolo de valea răcoroasă a lumii, ceea ce poetul contemplă sînt esențe, idei nereprezentabile. Cine studiază poezia lui Barbu este cu neputință să nu se oprească în fața acelor simboluri conceptuale, indicate uneori prin majusculă. O adevărată scolastică, afirmînd realitatea unor *universalia ante rem*, se amestecă în puținele pagini ale volumului lui Barbu. Astfel poezia *In-*

creat exprimă în prima ei strofă trecerea din nefiinţă spre creaţiune:

Cu Treptele supui văditei gale
Sfînt jocul în speranţă, de pe sund,
Treci pietrele apunerii egale
Subt văile respinse, ce nu sunt.

Nici unul din cuvintele acestei strofe nu aparţine sensibilului. Cine ar dori, deci, să înţeleagă aceste versuri prin procedeul general în lecturile poetice, şi care constă în substituirea cuvintelor prin imagini, se va izbi de o greutate de neînvins. Pentru o astfel de lectură poezia rămîne cu desăvîrşire pecetluită. Dacă însă ne orientăm atenţia către intuirea esenţelor inteligibile, o rază spirituală vine să lumineze această plăsmuire ermetică. *Treptele* pe care urcă fiinţa, *sundul*[1] prin care se strecoară „pietrele apunerii egale" pe care le lasă în urmă, „văile respinse, ce nu sunt", adică acele regiuni negative ale increatului nu sînt locuri care pot fi imaginate, ci etape capabile de a fi intuite numai de spirit. Drumul acesta nu se desfăşoară în sensibil, ci în inteligibil. Tot astfel sufletul Domnişoarei Hus rătăcea prin *Tîrziu* şi *Înalt*, iar Isarlîkul se arăta la mijloc de *Rău* şi *Bun*. Recitiţi poemul *Paznicii;* invocaţiile lui se adresează numai unor astfel de esenţe inteligibile: *Drumului* şi *Cărţii*, *Trupului* şi *Frunţilor*.

Darul intuiţiei esenţelor, foarte caracteristic pentru inspiraţia lui Barbu, are unele consecinţe în structura poeziei lui. Mai întîi o observaţie de amănunt. Barbu preferă să scrie cuvintele în întregime, fără eliziunile la care ne obligă uneori transcripţia fonetică a limbajului. El va nota *ce-în zbor*, în loc de *ce-n zbor*, apoi *piatră-în rugăciune*, *piatră-adîncă*, *va fi-întîlnit* etc. Este aici o particularitate, pe care o împarte cu Matei Caragiale, adoptată desigur cu intenţia de a sublinia diferenţierea cuvîntului scris de acel grăit, dar şi cu aceea de a-l menţine în integritatea realităţii lui inteligibile.

---

[1] Cuvînt creat de Barbu, cu înţelesul de *strîmtoare, loc îngust de trecere*, prin generalizarea numelui propriu Sund, una din strîmtorile care, împreună cu Skager-Rak şi Kattegat, desparte Marea Nordului de Marea Baltică.

S-ar spune că pentru Barbu cuvîntul nu este numai un mijloc de comunicare, dar o realitate bine rotunjită din care se oprește a amputa ceva. Mai importantă este observarea preponderanței de care se bucură substantivul în vocabularul lui. Barbu este foarte parcimonios în întrebuințarea adjectivului și chiar a verbului. Verbul exprimă în adevăr mișcarea, o calitate a relativului. Adjectivul, la rîndul lui, corespunde însușirilor superficiale și schimbătoare ale lucrurilor, „calităților secundare", despre care vorbea Locke. Substantivul este însă, prin imuabilitatea realităților pe care le desemnează, partea de cuvînt mai aptă pentru expresia esențelor. Același substantiv poate fi legat cu verbe sau adjective felurite, el însuși rămînînd același. Intenționalitatea lui cuprinde deci substratul imuabil pe care, după vechi deprinderi metafizice, îl face să coincidă cu lumea esențelor. Spiritualismul lui Barbu îl îndruma, deci, în chip firesc, către un vocabular saturat de substantive. Sînt unele din poeziile sale, ca de pildă *Poartă*, unde în afară de verbele predicative și de puține la participiul trecut, în afară de un singur adjectiv și de micile cuvinte de legătură, toate celelalte vocabule sînt substantive.

În genere însă poezia lui Barbu este făcută dintr-o densă pastă substantivală, dintr-o materie compactă și grea, frămîntată în intuițiile spiritului.

D. JOC

Am arătat că formula „joc secund" cuprinde în sine un întreg program. În amănunțirea acestuia am insistat însă mai mult asupra celui de al doilea termen decît asupra celui dintîi. Comentarea mitului oglinzii în poezia lui Barbu ne-a relevat sfera derivată, aparținînd intuițiilor spiritului, în care se cuvine a situa inspirația din ciclul ermetic. Poezia lui Barbu dorește însă a fi înțeleasă nu numai ca o astfel de răsfrîngere potențată, dar și ca un „joc". Asupra acestei intenții se cuvine a ne opri cîteva clipe.

Concepția poeziei ca joc a apărut în momentul cînd, obosiți de marile teme sociale, morale sau religioase ale romantismului, poeții au înțeles că arta lor, practicată în acest spirit serios, se îndepărtează de adevărata ei natură, care nu poate fi deopotrivă cu a doctrinei sau acțiunii. De ce ar

mai exista poeți dacă menirea lor s-ar confunda cu a filozofului, profetului sau reformatorului social? Romantismul care începea cu Vigny, Lamartine și Hugo, ca poezie filozofică și religioasă, sfîrșea cu Gautier și Banville ca joc de rime bogate, cuvinte și imagini. Preponderența sensibilului asupra inteligibilului a devenit unul din mijloacele acelui proces de purificare estetică a poeziei, ținută multă vreme în dependență de teorii și tendințe practice. Iar dacă vechea înțelegere menținea poezia în cadrul vieții serioase, noua orientare o apropia de tipul jocului. În acest sens, vorbind despre parnasieni, Ch. Maurras a putut observa odată: „Cuvîntul aservit pînă atunci cel puțin înțelesului său, adică unui anumit obiect pe care-l reprezenta, începe a fi întrebuințat pentru el însuși și mîngîiat numai pentru valoarea lui muzicală, pentru coloritul sau forma lui. De aci indiferența parnasienilor pentru fondul subiectelor evocate."[1]

Trebuie să spunem că o astfel de concepție a poeziei ca joc nu este a lui Barbu decît într-o măsură limitată.

Evident, Barbu cultivă cuvîntul și rima rară, apoi numeroase figuri sonore, ca, d.p., asonanța (*șah — opac*, *lampă — amplă*, *cortină — odihnă*, *bastonian — William* etc.) sau o anumită consonanță dintr-o speță folosită cu multă preferință. Astfel, vedem asociate la rimă silabe în care una din consoane este deosebită, deși aparține aceleiași categorii sonore. Sînt afinități delicate care cheamă între ele dentalele, palatalele, labialele, ca în exemplele: *sund-sunt*, *întocma-dogma*, *zid-limpezit*, *cimbruri-timpuri*, *omogen-Betleem*, *înting-zinc*, *mugur-bucur*. Aceste asonanțe, intermediare după titlul lor între rima perfectă și asonanța populară, sînt cultivate de poet dintr-o netăgăduită pornire spre joc. Dar întîmpinăm și alte figuri sonore, ca de pildă monorima, care aduce o dată, la finele a patru versuri succesive, grupul *ee*, ca în versurile: „Din căldări de mări lactee/ La surpări de curcubee / În Firida ce scîntee / eteree"; sau rima interioară: *Nuntaș-fruntaș*... „Pe trei covoare / de răcoare.../ Uite fragi, / ție dragi.../ Rigă spîn/ de la sîn..." etc.

În toate aceste împrejurări asociația sunetelor nu se face într-o intenție expresivă (cum este cazul pentru anumite aliterații), ci din simpla plăcere a unor libere combinații,

---

[1] Ch. Maurras, *ap.* Alb. Thibaudet, *op. cit.*, p. 224.

deopotrivă cu acele ale jocului. Este de prisos să spunem că poezia lui Barbu nu se rezolvă într-un astfel de joc, cum era cazul pentru parnasieni sau chiar pentru un Mallarmé, de vreme ce a trebuit să-i recunoaștem un conținut de intuiții spirituale. Peste adîncimea substanțială a poemelor sale, lui Barbu îi place însă să azvîrle o dantelă de forme plăsmuite cu libertate.

Dar contemporanii au mai cultivat ideea poeziei ca joc într-o atitudine anarhistă, foarte vizibilă în curentul inițiat de un Guillaume Apollinaire. M. Raymond, unul din analiștii cei mai lucizi ai ultimei poezii franceze, s-a oprit odată asupra acestei îndrumări, subliniind la un Apollinaire, la un Max Jacob sau Jean Cocteau tendința de a „discredita universul pozitiv", pornirea de a se „elibera de real" cu speranța de a obține „revelația dezordinii fundamentale... a dansului nebunatic pe care îl joacă turma formelor".[1] Astfel de caracterizări se potrivesc pînă la un punct poemei *Uvedenrode* a lui Barbu, una din acele care au provocat mai multă uimire:

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode!
Suprasexuale
Supramuzicale;

Gasteropozi
Mult limpezi rapsozi,
Moduri de ode
Ceruri eșarfă
Antene în harfă:

Uvedenrode
Peste mode și timp.
Olimp!

Ceas în cristalin
Lîngă fecioara Geraldine! etc.

Rîpa Uvedenrode nu există nicăieri. Cuvîntul, cu sonorități germanice, este inventat de poet, și întreaga bucată este o explozie de arbitrar în care cu greutate poate fi des-

[1] M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, 1934, p. 291.

cifrat un înțeles. Un curent de senzualitate străbate totuși aceste invocații, și ne-a interesat să citim o dată în *Prelegerile* lui Freud că pentru psihanaliză melcul animal din clasa gasteropodelor trece drept un simbol sexual.[1] Să ne oprim însă de a substitui o construcție logică unei plăsmuiri care nu trebuie înțeleasă decît ca un joc în care cuvintele se cheamă după afinități sonore, ca în versurile:

O, cal de val
Peste cavală
Cu varul deasupra-n spirală
.....
Pînă cînd, în lente
Antene antene etc.

Nu vom specula deci asupra înțelesului acestei poeme, adevărat arabesc sonor, în trasarea căruia autorul s-a simțit liber de legăturile logicii și ale realului. Abia dacă putem ghici sub aceste armonioase improvizații zîmbetul poetului complăcîndu-se în exercițiul neîncătușat al fanteziei sale.

Există, în fine, o a treia concepție a poeziei ca joc, reprezentată de Paul Valéry și opusă cu desăvîrșire aceleia pe care tocmai am amintit-o. În adevăr, dacă pentru un Apollinaire jocul poetic era o desfacere din rigorile inteligenței și ale chipului ei de a răsfrînge lumea, pentru Valéry poezia este un joc, tocmai pentru că se supune unor reguli alese de bunăvoie. Poetul este pentru el ca judecătorul de șah ale cărui gesturi se înlănțuiesc cu necesitate într-un cadru de libertate.[2] „*Un poème doit être une fête de l'Intellect* — scrie altă dată Valéry. — *Il ne peut être autre chose. Fête: c'est un jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmes, rachetés*".[3]

Barbu n-a rămas străin de această înțelegere a jocului poetic. „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate", scria el odată. Formula trebuie să ne rețină: ea amintește de aproape pe Valéry. Sub legea acestei dificile libertăți a reintrat Barbu odată cu poeziile ciclului ermetic.

---

[1] S. Freud, *Vorlesungen zur Einfürhrung in die Psychoanalyse*. Taschenausgabe, 1922, p. 155.
[2] P. Valéry, *Variété*, I, p. 65–66.
[3] P. Valéry, *Littérature*, 1930, p. 12.

Să ne reamintim evoluția lui prozodică. După versul clasic al poemelor din *Sburătorul*, versul realist al ciclului baladic și oriental, înmlădiat după nevoile expresiei, purtînd în el întipărirea intuițiilor pe care le vehicula. Odată cu ciclul *Jocului secund* versurile își asumă însă o cantitate egală și se grupează în catrene, cîte două sau trei alcătuind o poezie, după modelul *Stanțelor* lui Moréas. Vibrația intensă a unora din aceste inspirații nu mai transpare cu ușurință în forma care o manifestă. Creația devine pentru poet un act de inhibiție, de zăgăzuire a fluxului afectiv și spiritual. Materia psihică nu se mai *revarsă* în formă, ci *cristalizează*. Disociată de materia pe care o conține, dar n-o lasă să fie întrezărită, forma capătă în sine ceva anorganic și urcă o treaptă mai sus în procesul transfigurării. Între formă și conținutul ei de intuiții se introduce astfel o nouă diferență de potențial, și este una din marile satisfacții pe care ni le rezervă această poezie faptul de a ghici sub recea armură a unei forme riguroase flacăra unui spirit în supremă tensiune.

E. Limbaj

Poetul se exprimă și exprimă. Transcrie gîndurile și afectele sale și o face pentru alți oameni. În acest sens spuneam odată că expresia are o îndoită atenție: *reflexivă* și *activă*.[1] În direcția ei reflexivă poetul nu urmărește decît oglindirea cea mai credincioasă a stărilor lui interne: poetul se exprimă pe sine. Exprimînd însă pentru alții, în sens activ, o intenție socială vine să modifice limbajul său. Renunță într-o măsură oarecare la adecvarea subiectivă a manifestării lui vorbite în avantajul comunicării ei mai ușoare. Se abate de la cărările proprii pentru a păși pe drumul mare al tuturor. Schimbă aliajul prețios al alchimiei personale în moneda curentă a țării. Sînt rari poeții care nu fac această concesie limbajului obștesc, adoptînd feluri ale vorbirii, asociații de cuvinte tipice și generale. Există totuși poeți care preferă să persevereze la întrebuințarea cu totul individuală instrumentului limbii, chiar dacă în felul acesta ei rămîn mai puțin înțeleși.

---

[1] T. Vianu, *Estetica*, vol. I, 1934, p. 21 urm.

Ion Barbu face parte dintre aceştia. Tendinţa nu este însă vizibilă din primul moment. În ciclul poemelor din *Sburătorul* întîmpinăm încă îmbinări consacrate de termeni, ca de pildă: *fruntea gînditoare*, *curgerea eternă*, *călătoarea undă*, *surda clocotire*, *limpedea lumină* etc. Cuvintele primesc astfel epitetele lor tradiţionale, rămase moştenire de la exerciţiul poetic al veacurilor. Nici una din aceste asociaţii fatale de vocabule nu mai revine în ciclul *Jocului secund*. Totul este inedit şi neaşteptat. Limbajul poetului se desocializează. Pentru a înţelege pe deplin stilul ultimelor poezii ale lui Barbu trebuie să ne spunem că ele reprezintă exemplul rar al unei vorbiri fără reprezentarea unui convorbitor.

Tipul verbal al *Jocului secund* este solilocul interior. Endofazia procedează însă altfel decît vorbirea cu grai viu şi pentru urechile unor ascultători. Aceasta din urmă exprimă complet. Cea dintîi se mulţumeşte cu puţine cuvinte, ca nişte vîrfuri de stînci ieşind din ceaţă, în timp ce legăturile dintre termeni rămîn învăluite în profunzimile procesului subconştient. Forma scrisă a gîndirii endofazice este notaţia abreviativă, eliptismul. Numeroase sînt aceste notaţii în poezia lui Barbu. Iată cîteva exemple: „Cer simplu — timpul, dimensiunea — două“ *(Mod)*, „Munţii-n Spirit, lucruri într-un Pod albastru / Raiuri divulgate“ *(Poartă)*, „Aproape. Ochii împietresc cruciş“ *(Dioptrie)* „Spălări împărtăşite!“ *(Desen pentru cort)*.

Toate aceste construcţii sînt eliptice de predicat. Termenii sînt puşi unul lîngă altul fără să ni se indice raportul lor şi natura acestui raport, aşa cum cineva ar lua cîteva note în timpul unei meditaţii. Felul relaţiilor dintre aceşti termeni, figurînd izolat alături, trebuie să-l găsească cititorul. Lectura devine în aceste condiţii o acţiune de interpretare, asemănătoare în unele privinţe cu aplicaţia epigrafistului care le descifra o veche inscripţie.

Atît de mult desocializează Barbu limbajul său, atît de mult îl foloseşte în sensul exprimării de sine şi mai puţin în acela al exprimării pentru alţii, încît nu se dă înapoi în a crea termeni noi sau a întrebuinţa pe cei cunoscuţi într-un fel deosebit de al folosinţei comune. Am întîmpinat şi mai sus, cu ocazia lui *sund*, exemplul creării unui cuvînt nou prin transformarea unui nume propriu într-unul comun. Altă dată apare sub pana sa termenul nou: *înzeuat*, cu înţelesul

de *divinizat*, în versul: „Inel și munte, iarbă de abur înzeuat" *(Suflet petrecut)*. În știință există adjectivul *cefalic* pentru ceva aparținînd capului (d. ex., *arteră cefalică)*, dar nu și forma adjectivală *cefal* pentru a desemna preponderența capului, a funcțiunilor inteligenței, ca în exemplul: „Un secol cefal și apter" (=lipsit de aripi, cf. Edict). A *vibra* este un verb cunoscut, dar întrebuințarea lui la participiul trecut pentru a exprima orientarea unui corp în vibrație către un punct anumit este cu totul inedită: „Atlanticei sînt robul vibrat spre un mărgean" *(Înecatul)*. *Vădit* (ca adjectiv și adverb) înseamnă: învederat, evident, limpede — pentru sensul comun, nu însă și în versul „Vădită țară Galaad" *(Legendă)*, unde părăsește sensul intelectual amintit pentru a însemna văzută, contemplată în existența ei fizică. O dată adjectivul *stîngaci* este înlocuit prin acel de *stîngi*, dar cu același înțeles de nedibaci lucrate, naive în aparența lor: „Stîngi cuburi șubrede, intrate / De case roșii, zaharate" *(Paralel romantic)*. Altă dată Barbu întrebuințează un termen nu în înțelesul lui actual, ci în acela pe care l-a putut avea la originea lui. Nesocotind contribuția evoluției semantice, el se simte îndreptățit să-l utilizeze într-un sens apropiat de vechea lui accepțiune primitivă. Așa verbul *a investi* este pentru noi instalarea cuiva într-o demnitate sau plasarea unui capital într-un bun. După originea lui, același verb înseamnă însă a îmbrăca pe cineva cu o haină. Acesta este înțelesul păstrat de Barbu în substantivul derivat *investiri*, din versul: „Verzi investiri, prin cîte-un gang" *(Paralel romantic)*, adică verzi îmbrăcări, haine de mucegai verde în care sînt înveșmîntate zidurile gangului.

Exemplele s-ar putea înmulți, dar toate ar dovedi același lucru: Barbu nu se consideră sclavul limbii, care trebuie să rămînă o simplă unealtă în serviciul lui. Limba este totuși un organism autonom, cu legile lui proprii: Barbu nu se sfiește să le înfrîngă în mai multe ocazii, într-atît raportul său subiectiv cu limba îl îndreptățește s-o facă.

Foarte personal este instrumentul limbajului în mîinile lui Barbu și din pricina felului în care cuvintele se asociază. De cîteva ori termeni dintre cei mai disparați stau alături nu din pricina unității unei intuiții, ci în elanul unei îmbrățișări totale a lumii, cuprinzînd de-a valma lucruri dintre cele mai felurite. Așa îi apare reflexul apusului „în fîntîini,

în șerpi, în nori" *(Orbite)*. Imaginea răsfrîntă de oglindă îi năzare ochiului abia trezit din somn că se limpezește de „sub mături, fluturi și urituri" *(Falduri)*. Și altă dată amestecul umbrelor și luminilor este urmărit „la turle, pe arbori, pe aburi" *(Veghea lui Roderick Usher)*. Rareori cuvintele se cheamă între ele după raporturile reale dintre lucruri. Expresia nu *calchiază* realitatea. Termenii se grupează foarte adesea după cum senzațiile corespunzătoare s-au regăsit în unitatea aceleiași stări sufletești. Astfel cimpoiul răsunînd pentru poet într-o luncă veștedă, cele două impresii concomitente dètermină sugestiva asociație: „cimpoiul veșted luncii" *(Timbru)*. Stelele contemplate în răceala nopții aduc „sori de ger" *(Domnișoara Hus)*. Pe calea aceleiași asimilări de senzații apar expresiile: „Somn fraged" *(Riga Crypto)*, „luceferii amari" *(Margini de seară)*, „racul fosforos... sălciu"[1] *(id.)* etc.

Feluritele domenii ale sensibilității nu mai sînt separate pentru Barbu. Poezia lui se complace mai degrabă a releva comunicarea lor, misterioasele coincidențe dintre lucruri văzute, sunete, temperaturi și gusturi. Este aci o amintire a „corespondențelor" baudelaireiene, filtrate prin simbolismul francez. „*Les parfums, les couleurs et let sons se répondent*", cînta Baudelaire. „Demonul analogiei" a obsedat întreaga generație a poeților, printre care Barbu a găsit pe maeștrii săi. Condus de aceeași demonie poetul nostru topește în flacăra experienței interne și face solidare impresii care pentru intuiția comună sînt profund deosebite. Ceea ce a rezultat este nu numai o privire mai adîncă în unitatea lucrurilor, dar și o apreciabilă înnoire a limbii.

Nu putem cerceta limbajul poeziilor lui Barbu fără să ne oprim și asupra materialului de termeni abstracți pe care îi întîlnim mai la fiecare pas, cu atît mai mult cu cît tocmai aci vechea poetică pare a suferi o înfrîngere dintre cele mai izbitoare. Este în adevăr una din prescripțiile mai larg propagate de manuale, aceea care recomandă folosința exclusivă a termenilor concreți, ca unui care constituiesc cu mai multă ușurință imagini. Este însă aceasta totdeauna adevărat? Recitiți versurile din *Falduri*, în care este evocată străpun-

---

[1] Este vorba de constelația Racului oglindindu-se în apele sălcii ale mării. La fel s-a format expresia: *luceferii amari*.

gerea oglinzii: „Fulger cedat, just unghi normal/ Cad reflectat, croiesc cristal." Din cele nouă cuvinte cinci sînt abstracte: imaginea se constituie cu toate acestea. Sau recitiți una din invocațiile *Paznicilor*. Ce augustă viziune a cerului nocturn, pe care se răsucește Calea-laptelui, scînteie din aceste versuri țesute aproape exclusiv din materie abstractă „Salut de pe scară de noapte / La sceptrul seral / De trei spiral: / Al lumii rîu static de lapte". Norma imaginii trebuie, de altfel, să cedeze din vechea ei exigență. Există și alte posibilități de a stîrni curentul liric decît prezentarea unei imagini concrete. Intensitatea afectivă poate fi obținută și ca un acompaniament al intuițiilor inteligenței. fluxul sentimentului curge și în albiile gîndirii: întreaga lirică a lui Barbu stă ca o mărturie despre aceasta.

III. PERSPECTIVĂ

Trinitatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu ne-a adus în față exemplul unui poet realizîndu-se, după toate aparențele, prin evoluții fragmentare și antagoniste. Poetul ciclului filozofic din *Sburătorul* a trebuit să se nege pe sine pentru a renaște în forma povestitorului din *După melci*, sau din *Nastratin Hogea la Isarlîk;* iar acesta a trebuit să se tăgăduiască încă o dată pentru a face loc inspirației spiritualiste și ermetice din *Joc secund*. Pornit pe calea unor meditații închinate marilor simboluri ale naturii și omului, drumul lui a cotit către o apropiere mai mare de viață, în expresia ei realistă, și de acolo s-a îndreptat către esențele inteligibile ale spiritului. Avîntîndu-se în primul moment către înălțimile concepției, poetul a îmbrățișat în cel de-al doilea lărgimea vieții, considerată în suprafața ei pitorească, și s-a afundat în cel de-al treilea, în adîncimea sensurilor ei mai ascunse.

Dar cum această substituire a idealurilor poetice s-a petrecut în cadrul unei singure individualități este permis a ne întreba ce anume le leagă și ce unitate poate fi surprinsă dincolo de felurimea lor. Chiar în cazul crizelor religioase, omul nou există undeva printre posibilitățile celui vechi, și viața care începe se construiește din dărîmăturile celei lăsate în urmă. Ceea ce ne apare drept o renaștere este poate numai o maturizare, după cum pulberea care explodează a

trebuit să fie adusă treptat la un anumit grad de temperatură. Nu putem regăsi, deci, o unitate de direcție în dezvoltarea bruscată a lui Barbu și nu putem recunoaște din primul moment germenii roadelor de mai tîrziu? Socotim că lucrul este posibil. Se cuvine, așadar, după ce am înfățișat cele trei ipostaze ale liricii lui Barbu să adăugăm ceva despre înlănțuirea și coincidența lor.

Am vorbit tot timpul despre poezia *lirică* a lui Ion Barbu. Care este însă categoria generală a acestui lirism? Fără îndoială, Barbu nu este un liric deopotrivă cu Eminescu sau Arghezi. Manifestarea sentimentelor sale nu ia decît foarte rar forma exprimării la persoana întîi. În ciclul din *Sburătorul*, numai în cîteva rînduri; mai tîrziu, niciodată. Expresia sentimentelor se produce aproape totdeauna prin mijlocirea unui simbol descriptiv sau narativ. Astfel sentimentul dionisiac al vieții găsește din primul moment simbolul *lavei* sau al *copacului*. Cînd poetul renunță la astfel de teme intermediare el nu vorbește încă în numele său, ci împrumută numai propriile cuvinte unui glas străin, de pildă mistagogului din misterele eleusine, ca în *Panteism* sau în *Dionisiacă*. Alteori o legendă cu elemente narative, ca în *Luntrea lui Lohengrin*, vehiculează propriul sentiment al poetului.

Nici mai tîrziu modalitatea exprimării nu se schimbă. Evident, în *Joc secund* Barbu nu mai folosește teme obiective, culese din tezaurul istoriei sau al legendei. Totuși nici acum nu întîmpinăm efuziuni directe, înveșmîntate în materia netransfigurată a eului. Exteriorizarea afectivă se face și de data aceasta prin mijlocirea unui mediu obiectiv, cum ar fi oglinda, oul de Paști sau vreunul din acele peisaje spirituale despre care am vorbit la timpul potrivit. Nu lipsește nici mijlocirea unui mediu obiectiv în acțiune, ca în cazul *Faldurilor*, cu scurta lor dramă a străpungerii oglinzii.

Poemele pe care le-am grupat în ciclul baladic și oriental nu reprezintă deci o deviere esențială față de aceste modalități generale ale liricii lui Barbu. În împrejurarea lor, momentul simbolic narativ a căpătat numai o anumită preponderență, încît interesul poemelor s-a putut deplasa uneori de la expresia sentimentelor către desfășurarea povestirii. Caracterul epic al unor compoziții ca *După melci*, *Domnișoara Hus* sau *Riga Crypto și lapona Enigel* reprezintă numai creșterea și accentuarea unei tendințe generale în poezia lui Barbu.

Materia afectivă a rămas și ea pe aceeași linie în decursul evoluției poetului nostru. Sentimentele care își găsesc expresie în poeziile lui Barbu păstrează mai toate o legătură cu viața spiritului. În ființa care se mărturisește prin ele predomină funcțiunile inteligenței și ale cunoașterii. Sînt poeți în care vorbește omul erotic sau social. Aci vorbește omul metafizic. Din toate poemele analizate în paginile acestei încercări se lămurește o cunoștință, împreună cu sentimentele care întovărășesc cucerirea ei. Numai modalitatea cunoașterii a variat de la o epocă la alta. Astfel, pe cînd în poemele din *Sburătorul* atitudinea spiritului este discursivă, în ultimele poezii ea este intuitivă. Cele dintîi aparțin tipului meditației; celelalte, revelației subite. Atît de mult funcțiunile spiritului predomină în poezia lui Barbu încît chiar iubirea în unele din primele lui versuri ia forma unor evenimente cerebrale. Citiți muzicala elegie *Ți-am împletit*, cu acea evocare a iubitei urcînd spre *Acordul pur*. Recitiți nostalgicele strofe ale *Peisajului retrospectiv*, cu dorul lor către o împlinire prin misterul așteptatei îmbrățișări. Accentul spiritual nu lipsește în nici una din aceste poeme închinate iubirii ca revelație. O astfel de conexitate cu spiritul nu se pierde nici în ciclul narativ și balcanic. Am arătat în altă parte care este adîncul ecou simbolic al unei poeme ca *Nastratin Hogea la Isarlîk*. Dar Isarlîkul însuși este o cetate a spiritului, un loc al unei armonii intelectuale și morale în care poetului îi place să se regăsească. Pentru a sublinia această conexiune Ion Barbu a așezat la sfîrșitul volumului său poema *Încheiere*, în care motive orientale se îmbină cu elemente proprii ciclului ermetic, cum este, de pildă, materialul lingvistic abstract și lumea corespunzătoare de esențe inteligibile, în chipul cel mai natural.

Poet metafizician în toate ipostazele sale, deși de fiecare dată cu mijloace deosebite, Ion Barbu poate fi comparat cu o altă figură a literaturii noastre contemporane: cu Lucian Blaga. Cîntăreți deopotrivă ai vieții în spirit, cîte deosebiri totuși între ei! În sufletul lui Blaga se răscolește un sentiment agonistic al vieții, o luptă a ființei spirituale cu realitățile puternice ale pămîntului. Zborul său în înălțime se ridică deasupra unei lumi pustiite și dezolate. O adiere de mari neliniști suflă prin toate operele sale. Sînt două suflete în pieptul lui Blaga, ca în al lui Faust altădată, și tocmai ca-

racterul conflictual al vieţii lui interioare îl face să revină necontenit către poezia dramatică. Cînd rămîne însă în cercul lirismului, niciodată pacea unei revelaţii sigure, a unei certitudini degustate în plenitudinea ei nu coboară peste inspiraţiile sale. Totul sfîrşeşte în dezamăgire şi tristeţe fără nădejde. Am spus altă dată că lumea lui Blaga este a cenuşii.

Dimpotrivă, poeziile lui Barbu nu ne aduc niciodată ecoul unor lupte neîmpăcate. În cercul lui de simboluri, *lava* s-a „înfrăţit de-a pururi cu sferele senine". Munţii înfăţişează „un spasm încremenit". Copacul reintră în „simpla, obştească armonie". Toate zbuciumările despre care mărturisesc versurile lui Barbu se aplanează în linişte şi contemplaţie extatică. Isarlîkul era o cetate „la mijloc de Rău şi Bun", neparticipînd la opoziţiile vieţii morale şi la ostenelile ei. Iar în *Joc secund* năzuinţa poetului se îndreaptă sau către pacea fiinţei necreate, sau către viaţa începătoare şi nevinovată. Amara lume a cenuşii este înlocuită în opera lui Barbu cu răsfrîngerile ei curate în oglindă. Blaga pierde mai întotdeauna eroicele lupte ale spiritului. Fumul jertfei lui este înapoiat către pămînt. Un suflu adiind din paginile *Vechiului testament* trece prin acele ale lui Blaga. „Unde eşti, Elohim, lumea din mîna ta a zburat ca porumbul lui Noe", strigă el odată. Ecoul acestor lupte dă poemelor sale statură, forţă şi gravitate. În manifestarea matură a lui Barbu trece mai degrabă ca o adiere împăcată şi idilică din *Testamentul nou*. Chemarea lui nu se adresează cumplitului Elohim, ci blîndului Dumnezeu al evului nostru, în ale cărui mîini lucrurile se aprind deodată cu o lumină neştiută:

> În văile Ierusalimului, la unul
> Păios de raze, pămîntiu la piele:
> Un spic de-argint în stînga lui, Crăciunul
> Rusalii ard în dreapta-i cu inele.

Poate că în diferenţierea viziunii celor doi poeţi un rol a jucat şi cultura lor deosebită. Blaga a pornit de la filozofia istoriei, căreia de la mica sa teză din 1920 n-a încetat să-i consacre cercetările sale. Spiritul său s-a hrănit din substanţa contradicţiilor dialectice ale istoriei, şi, în raza lor, lumea i-a apărut ca un cîmp de forţe vrăjmaşe.

Barbu a purces însă de la matematici şi s-a format încorporîndu-şi sfera lor de esenţe inteligibile şi inocente, izo-

late de zbuciumările impure ale contingentului. Este și acî un motiv pentru care Blaga stăruie într-o lume a luptei, pe cînd Barbu se menține într-un univers realist, în sensul filozofic, într-o zonă de arhetipuri, plutind peste fluctuațiile vremii.

Ion Barbu, București, Editura Cultura națională, 1935.

G. BACOVIA ÎN EDIȚIE DEFINITIVĂ

Este un dar cu totul neprevăzut apariția ediției definitive[1] a operelor lui G. Bacovia, publicate acum în urmă de Fundațiile regale. Nimeni nu se putea aștepta ca poetul care a purtat atît de puțină grijă producțiilor sale, încît prima sa culegere de poezii, volumul *Plumb*, tipărit la „Flacăra" în 1916, n-ar fi văzut niciodată lumina fără asistența tinerilor poeți chemați de C. Banu în jurul revistei sale (un Adrian Maniu, un Ion Pillat, un Horia Furtună, un Alfred Moșoiu), și care de atunci n-a publicat decît puține alte broșuri subterane, în condiții de prezentare cu totul imperfecte, să fi găsit îndemnul de a-și aduna toate versurile sale, mai vechi și mai noi, de a le revizui și grupa și de a le adăuga cu alte două texte în proză, foarte semnificative pentru conturarea personalității sale poetice.

Această personalitate stă într-un raport cu totul caracteristic față de lucrarea sa. Operele cele mai de seamă ale omenirii, spunea Flaubert odată, sînt acelea care ne fac mai puțin să ne gîndim la autorii lor, desigur pentru motivul că operația cristalizării literare este în ele atît de completă încît pentru a le înțelege și prețui nu este deloc nevoie de ipoteza umană a autorilor.

Cu G. Bacovia s-a întîmplat însă tocmai cazul contrariu: opera a absorbit în întregime pe poet, și lipsa de îndemn de a-l cerceta pe acesta în ipostaza lui umană provine tocmai

[1] *Opere*, București, 1944 (n. ed.).

din faptul că îl găsim în întregime în opera sa. Puținele vești care ne vin din cînd în cînd despre omul singuratic, fără atitudini publice, nevăzînd și nevăzut de nimeni, și publicînd numai la rare intervale unele din acele mici poeme cu atît ecou în sfera iubitorilor de poezie ai ultimului sfert de veac, contribuie să confirme imaginea omenească întipărită în poezia sa.

Poetul se leagă prin începuturile sale literare de vechile reviste ale lui Al. Macedonski. Este și el un simbolist al primului moment, și unele din motivele sau procedeele sale, ca și unele particularități ale vocabularului său îl leagă de acea etapă a poeziei noastre către care se înapoiază atîtea din firele producției lirice de astăzi, atunci cînd încercăm să ni le explicăm mai bine. Istoria literară a lămurit și va continua să lămurească unele din aceste legături, dar pentru G. Bacovia ele au rămas încă ascunse, într-atît poezia sa, lucrînd într-un chip săgetător și direct și a cărei virtute esențială, dînd impresia a fi o sinceritate nemijlocită, care o înrudește cu strigătul și cu geamătul, pare mai puțin o lucrare literară cît un documentar psihologic, depoziția nefalsificată a unui suflet ulcerat, sucombînd sub greutatea de a exista.

Și totuși realitatea nu este în întregime așa. Acum, cînd întreaga operă a lui Bacovia ne stă în față și cînd îl putem citi cu preocuparea îngăduită de o asemenea prezentare, ne putem da mai bine seama de locul ei în literatura noastră mai nouă și de mijloacele ei deliberate care nu sînt deloc absente, chiar dacă accentele rezultate ne angajează într-un chip atît de direct și pătrunzător.

Idealul literar al lui Bacovia s-a format într-o vreme cînd scena liricii apusene era dominată de acei *poètes maudits*, înfățișați de Verlaine în articole renumite, poeți care își resimțeau menirea ca un tragic destin și care nu o dată și-au asumat numele de „decadenți". Cuvîntul „decadent" alcătuiește de altfel o particularitate expresivă a vocabularului bacovian fie că poetul își închipuie iubita citind o poemă „decadentă", fie că el însuși ni se arată visînd în „zăvoiul decadent", fie că adresîndu-se, în notațiile în proză, *Dintr-un text comun*, unui cîntăreț, îi spune: „Ascultă graiul meu decadent". Referința mentală la un anumit cerc literar este evidentă în toate acestea și identificarea lui parțială neo-

ușurează poetul însuși cînd, într-unul din versurile sale, el ne evocă pe Poe, Baudelaire și Rollinat — desigur meșterii lui preferați. Amintirea lui Poe ni se impune și într-o altă poezie a lui Bacovia *(De iarnă)*, unde întîmpinăm replica oarecum a *Corbului*, refrenul onomatopeic și grotesc, „Chiar" înlocuind pe fatidicul și solemnul „*Nevermore*" al poetului american: „O corb, / Ce rost mai are un suflet orb... / Ce vine singur în pustiu / Cînd anii trec cum nu mai știu / O, corb, / Ce rost mai are-un suflet orb... / — Chiar!" -

Nu vom urmări aici toate răsunetele baudelairiene ale poeziei lui Bacovia care nu sînt deloc mai puține decît în atîtea alte opere ale contemporanilor lui și care vor trebui odată studiate în toată întinderea lor. Cît despre Rollinat, autorul *Nevrozelor*, o figură secundară a decadentismului francez, amintirea lui lîngă ceilalți doi mari poeți este desigur rezultatul unei perspective proprii mișcării noastre literare după 1880, cînd (după cum am arătat-o în notele ediției mele din Al. Macedonski, *Opere*, I, p. 451) Macedonski îl popularizează prin traducerile sale din *Literatorul* (1884, 1885 și 1886), căruia mai tîrziu i se alătură și Cincinat Pavelescu *(Lit.*, 1893).

Poet decadent, al melancoliilor pluvioase, al toamnei, al iernii și al unei primăveri resimțite cu nervii unui convalescent, cufundat în deznădejde și în prevestirea morții apropiate, Bacovia este și un poet al provinciei moldovenești. Printre poeții care s-au aliat, după 1900, noului crez simbolist se pot distinge două grupări — acel al muntenilor: un Minulescu, un Stamatiad, un Davidescu, temperamente mai retroice, afișînd exotismul și un nevrozism livresc; apoi acel al moldovenilor: un Șt. Petică, un G. Bacovia, un I.M. Rașcu sau Demostene Botez, naturi mai interioare, cultivînd tonalitățile minore ale sentimentului. Poeți urbani și unii și alții, dar cei dintîi încadrîndu-se în peisajul marilor orașe, prin estetism, prin cosmopolitism, prin gustul iubirilor venale, ceilalți aparținînd sufletește micului tîrg moldovenesc.

S-ar putea desprinde o întreagă psihologie a orașelor provinciale de peste Milcov, în care atîți poeți, începînd cu Petică, au resimțit viața ca o restriște. „Un corb trece încet pe sus — evocă Petică Tecuciul tinereții sale — dar zborul său e așa de abătut, mișcările sale așa de stranii, încît biata

pasăre pare că ar avea și ea conștiința dezolării din orașul fantomă" *(Opere*, p. 245). Este același corb „vîslind... încet... tăind orizontul diametral" din *Amurg de iarnă* al lui Bacovia, căruia i se adaugă într-o icoană mîhnitoare amintirea tîrgului înghețat sau ploios, cu glod și coceni, cu înmormîntări evreiești, cu galbeni și bolnavi copii venind de la școală, cu cafenele goale, cu bangăte puternice de aramă și goarne sunînd din marginea tîrgului, cu fanfara militară cîntînd „tîrziu, în noapte, la grădină": o lume întreagă de înfățișări văzute și de sonorități printre care sufletul simte că agonizează.

Este, desigur, în toate astea o altă imagine a orașului moldovenesc decît aceea a așezării patriarhale, cu oameni joviali, din unele nuvele ale lui C. Hogaș. Căci Moldova literară configurează un dualism dat în însăși tovărășia epocală a lui Creangă și Eminescu. Nu poate fi deloc discutabil către care din acești poli se grupează producția lui Bacovia, care, ca mai toți poeții moldoveni, a trebuit să plătească și el obolul lui marelui liric. Înrîuririle eminesciene pot fi din cînd în cînd semnalate în versurile lui Bacovia, printre care uneori este ușor să recunoaștem armonia tipic eminesciană: „De mult, de mult cunosc doi plopi / Ce-mi stau și azi în cale, / Îmi place mult ca să-i privesc, / Dar mă cuprinde-o jale" *(Regret)*. Alteori sînt tipice asociații eminesciene de cuvinte, ca „veșnicul repaos" în strofa: „Cu steaua care s-a desprins / Ce piere-acum în haos / O inimă poate s-a stins / Spre veșnicul repaos" *(Ca mîine)*. Alteori sînt numai cuvinte preferate ale vocabularului eminescian, nu numai ca „jale" și „haos" de mai sus, dar și ca acel „adînc" (al cărui rol nu numai în poezia, dar și în proza eminesciană am avut prilejul să-l pun în lumină în *Arta prozatorilor români)*, precum în strofa „Un cîntec trist din liră / Aș vrea să-ți mai arunc / Din viața mea în noapte / De nențeles adînc" *(Versuri)*. Alteori, în fine, este mișcarea însăși a frazei cu antepoziția propoziției condiționale, ca în versurile eminesciene murmurînd pe toate buzele: „Și dacă ramuri bat în geam / Și se cutremur plopii / E ca în minte să te am / Și-ncet să te apropii", de care poate fi alăturat începutul poeziei *Din liră* a lui Bacovia: „Dacă, de-acum, e tîrziu / Și ochii mei sînt seci / Ajunge să-nțeleg... / Plecată ești pe veci!"

Interesant este de constatat cum modul propriu al sensibilității bacoviene, cristalizată în dezolările orașului de provincie și originală în ciuda înrîuririlor identificabile pe alocuri, și-a exercitat o parte a propriilor ei influențe dincolo de aria Moldovei, la un poet el însuși atît de personal, ca bucureșteanul Adrian Maniu, unul din promotorii ediției volumului *Plumb* din 1916, sau ca ardeleanul Mihai Beniuc, în care mi se pare a recunoaște un continuator al atitudinilor socialiste din versurile lui Bacovia, pe care, într-un articol de acum cîțiva ani, le-a subliniat printre cei dintîi.

Printre procedeele artistice ale lui Bacovia mi se pare a putea distinge două îndrumări, despre care n-aș putea spune că sînt succesive pentru că ne lipsește o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă totuși de cîte un alt moment al evoluției noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configurații decorative, stilizate, cu o largă întrebuințare a referenului, amintind pe Macedonski, așa încît strofele poeziei *Decor* ar fi putut să fie semnate și de autorul volumului *Excelsior:* „Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar / Decor de doliu, funerar... / Copacii albi, copacii negri".

Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii, un procedeu de atîtea ori folosit de Macedonski și în *Rondelurile* sale, dar și în atîtea din bucățile lui Bacovia care notează o obsesie: „Amurg de toamnă violet.../ Doi plopi, în fund, apar în siluete / — Apostoli în odăjdii violete — / Orașul tot e violet" *(Decor)*, la care se poate adăuga, printre altele, și notația cuprinsă în refrenul fiecăreia din strofele poeziei *Amurg antic:* „Havuzul din dosul palatului mort / Mai aruncă, mai plouă, mai plînge / Și stropii căzînd, în amurg iau culori: / De sineală, de aur, de sînge".

Poetul se exprimă printr-un material de impresii artistice ca acele pe care i le împrumută poezia vremii, cu parcurile, havuzurile și statuile ei. Apoi limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc, care cu *solitar*, *funerar*, *secular*, *sinistru*, *hidos*, *carbonizat*, *lugubru*, *funebru*, *barbar*, *satanic*, *sumbru* etc. exprimă nu numai genul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar și participarea lui la o lume a cărților și a culturii. Cînd se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă

este aceea a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele.

A doua îndrumare a tehnicii lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stînd într-un anumit contrast cu stilizările observate mai înainte. De această orientare se leagă toate acele imagini, metafore, comparații, printre cele mai sugestive ale liricii noastre mai noi, fie că ele evocă plopii în depărtare, aplecîndu-se la pămînt, „în larg balans lenevos, de gumă" *(Amurg de toamnă)*, fie că observă cum „La un geam, într-un pahar / O roză galbenă se uită-n jos" *(Nocturnă)*, fie că notează cum „O frunză s-a lăsat pe-o mînă întinsă care cere", sau „O pasăre cade-n oraș, ca o tristețe mai mult" *(Note de toamnă)*, fie că aude cum „Greierul zimțează noaptea cu nimic" *(Nocturnă)*, pentru a nu mai vorbi de obligatoriile cenestezii simboliste, concrescențe de senzații, al căror model a fost fixat de Baudelaire și Rimbaud, ca acea evocare a primăverii ca „o pictură parfumată cu vibrări de violet" *(Nervi de primăvară)*.

Tendința de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raționalizate, este depășită acum. Poetul dorește să noteze senzația sa nemijlocită, ingenuă și dureroasă. Forma se dezorganizează în această aspirație către imediat, așa încît nu o dată asistăm la o frîngere a ritmului, ca în *Spre toamnă*, unde, după versurile de 8 și 9 silabe cu factură regulată: „Și nimeni nu știe ce-i asta / M-afund într-o crîșmă să scriu, / Sau rîd și pornesc înspre casă / Și-acolo mă-nchid ca-n sicriu", ritmul se schimbă brusc prin repetarea strofei inițiale cu neregulate versuri mai scurte: „Și mereu delirînd/ Pe vreme de toamnă, / M-adoarme un gînd / Ce mă-ndeamnă: / Dispari mai curînd!..." În această nouă configurație limba se schimbă nu numai prin vocabularul mai familiar, care primește și unele provincialisme, dar și prin toate acele împerecheri de cuvinte ale vorbirii curente , ca d.p.: „Chiar pentru asta am venit să-ți spun" *(Cuptor)*, „Să nu mai știu nimic, ar fi un singur mod" *(Nocturnă)*, „Cînd pentru ftizici nu se știe ce noi surprize vor veni" *(Nervi de toamnă)*, „De această întîmplare, atît de rău mi-a părut" etc. — forme prozaice, cum întîlnim adeseori și la Adrian Maniu, care nu trebuiesc înțelese însă ca niște concesii făcute graiului vorbit, inexplicabile ca atare la niște poeți de notații scriptice ca aceștia, ci ca o expresie (de altfel, deliberată) a naivității

lor, ca un mijloc de a sugera cititorului lipsa de artificiu în exprimarea emoției directe.

Pe acest drum al notației imediate, mai departe, se găsesc acele înseilări de gînduri, acele crîmpeie imperfect acordate, produsul unei dezorganizări logice a gîndirii, cum întîlnim în poeziile mai noi ale lui Bacovia, ca în acest *Requiem:* „Eram să te aștept prin parc / Văzînd că singurătăți pe aici m-au oprit... / Dar mereu aceleași uitări! / Dar tot aceeași poezie la infinit?! / Filozofia vieții mi-a zis: / Undeva este, cu mult mai departe... / Atîtea, și-atîtea... lasă! / Visezi ca din carte!"

Procedeul revine și în proza poetului, unde întîmpinăm de atîtea ori reproducerea „gîndirii nedirijate", a vorbirii interne, ca în teoria și practica suprarealiștilor, pe care nu este deloc sigur că Bacovia i-a frecventat vreodată. „Cîte nu ascult eu — notează scriitorul în *Dintr-un text comun.* Sînt într-o cîrciumă, tu înțelegi... poate eram simpatic ca un poet al *Scînteilor galbene*, al *Vremurilor de plumb*... încolo tăcere... Printr-o confuzie se spune că am cunoscut pe acest călugăr... M-am lăsat să mă observe atîți vînzători, dar m-am gîndit unde se petrec aceste fapte... Este aceasta vreo resemnare de a compărea, și ca acești negustori să-mi producă material ziaristic în schimbul unei remunerări care, pentru moment, are aparența unei satisfacții... Sau... noi nu răspundem de cele ce scriem... Aceste păreri pot fi luate de oriunde... Se întunecă... Vinuri stricate... numai cîțiva bani."

Ne întrebăm însă dacă cu acestea nu ajungem la marginea extremă a literaturii și dacă înclinarea, valabilă în sine, de a capta, dincolo de rigiditățile formei, imediatitatea sentimentului, nu atinge în acest punct tăgăduirea însăși a artei literare? Este o întrebare care poate fi pusă și căreia i se poate da chiar un răspuns afirmativ cînd recitirea întregei opere poetice a lui Bacovia a reînviat în noi cîteva din cele mai alese satisfacții literare încercate în șirul lung al anilor.

Figuri și forme literare, București, Editura Casa școalelor, 1946, p. 126—133.

ION MINULESCU AL POSTERITĂȚII

Cu Ion Minulescu a dispărut o figură foarte vie a mișcării noastre literare, un temperament original, amestec de boem și dandi, purtător de steag al tendințelor de înnoire în lirica românească, după Macedonski, după Mircea Demetriad, Ștefan Petică și Iuliu Săvescu, înaintașii cărora le-a adus uneori omagiul său. Nimeni din cîți l-au cunoscut, l-au auzit citindu-și versurile pe scenele pe care apărea cu plăcere, sau numai l-au văzut trecînd înfășurat în marile lui șaluri colorate, nu vor putea uita pe artistul independent în persoana căruia s-au concentrat timp de aproape patru decenii lozincile modernismului literar; monologul lui exploziv, făcut din verva paradoxală și cinică, va lipsi de aici înainte acelora care se obișnuiseră să vadă în el un camarad sau un înaintaș.

Formula lui literară și umană era aproape în întregime constituită curînd după 1900, cînd, în urma celor cîțiva ani de petrecere la Paris, gustul său fusese definitiv cucerit de poeții simboliști și de acei versificatori în același timp rafinați și populari, de tipul unui Jehan Rictus sau Aristide Bruant care, în fiecare seară, risipeau spiritul lor scînteietor în renumitele taverne literare ale Metropolei, la „Chat noir", sau la „Noctambule".

Cînd Minulescu se înapoiază în țară și după începuturi gazetărești în capitală acceptă un post administrativ la Constanța, literatura noastră era puternic stăpînită de semănătorism. Era o vreme de preocupări sociale și naționale, așa încît jocul lui literar și firea sa diletantă trebuiau neapărat

să trezească rezerve. Revistele literare își țin la început ușile închise pentru el, și poetului îi plăcea să-și amintească, pînă în anii lui din urmă, de chipul cum a izbutit să-și introducă versurile în *Viața literară* a lui Harie Chendi și să-și cîștige admirația directorului, consimțînd numai să-și transcrie bucățile în versuri regulate.

La începuturile sale Minulescu n-a disprețuit figurația solemnă, atitudinile pontificale, gesturile largi. În 1908, cînd apar *Romanțele pentru mai tîrziu*, poetul se înfățișează pe sine ca un reprezentant al „artei viitoare", bătînd la „poarta celor care dorm", afișînd, împreună cu crezul unei revolte care anunță moartea zeilor, un erotism aprins și fără iluzii. În atmosfera mai mult rurală a poeziei noastre de atunci, și chiar de mai tîrziu, el izbutește să impună figura unui poet urban, atît prin motivele pe care le împrumută uneori peisajului orășenesc, cît și prin stările de spirit pe care el le cultivă cu o preferință pe care o autoriza precedentul și exemplul așa-zișilor poeți decadenți ai Franței: un Baudelaire, un Verlaine, un Jules Laforgue, și un Tristan Corbière — zeii lui tutelari.

Erotismul lui se asociază cu un sentiment funebru al vieții, astfel că acestui om robust și jovial i se prezintă necontenit comparația funerară și obsesia morții. La Constanța, Minulescu descoperise marea și el devine primul cîntăreț al ei în literatura noastră, al unei mări care nu este însă cadrul unei forme locale de viață, ca la scriitorii veniți ceva mai tîrziu, un Ion Pillat sau Emanoil Bucuța, ci marea ca un drum către necunoscut, capabilă să cuprindă reveria și dorul nedefinit și vrednică a fi iubită de poeți tocmai pentru această însușire. Pînă tîrziu, cînd poetul devine glosatorul propriei sale producții mai vechi, intercalînd în bucățile de acum versurile sale de altădată și comemorînd evenimentul inspirațiilor sale trecute, motivul mării revine necontenit în poezia sa și determină unele din accentele sale cele mai izbutite.

De la început Minulescu se comportă ca șef de școală: al școlii simboliste. Unele din primele sale poeme sînt adevărate manifeste, și, creația sprijinind teoria, el întrebuințează, sau crede a întrebuința, principalele tehnici ale acestei școli literare: versul liber, simbolul, sugestia, corespondențele. Îndrăznelile formei sale sînt deopotrivă cu acele ale

conţinuturilor lui, ambele stînd la originea împotrivirilor pe care le va fi încercat la debuturile sale, dar pe care el le exagera, dacă ne gîndim că nu numai succesul, dar chiar popularitatea i-au venit fără prea mare întîrziere.

Astăzi, cînd începe posteritatea lui Ion Minulescu, putem judeca mai bine măsura inovaţiilor lui si putem determina cu mai multă precizie felul sunetului pe care l-a introdus în concertul literar al vremii. Se cuvine deci să spunem că multe din noutăţile lui Minulescu au fost mai degrabă aparente. Astfel, în primul rînd, renumitul lui vers liber, care, prin neregularitatea-i grafică, a lucrat ca un puternic motiv nu numai al neîncrederii, dar şi al interesului cu care i s-a răspuns, un interes la care au colaborat deopotrivă cohortele imitatorilor entuziaşti, ca şi parodiile numeroşilor umoriştі.

Renumitul vers liber al lui Minulescu n-a fost însă niciodată liber cu adevărat. El n-a fost decît produsul fragmentării unor versuri regulate în acord cu toate cerinţele prozodiei clasice, aşa încît Ilarie Chendi avea oarecum dreptate să ceară reintegrarea lor în configuraţiile tradiţionale.

Cînd versul liber a apărut mai întîi în literatură, cu un Walt Whitman sau cu poeţii simboliştі ai Franţei, lucrul a fost resimţit în adevăr ca o mare noutate. Pentru întîia oară muzicalitatea poetică nu mai era constrînsă să se adapteze unor tipare generale şi obiective, ci era lăsată să se manifeste neîncătuşat, urmînd ritmul însuşi în care se dezvoltă stările interioare ale poetului.

Este evident însă că nimic din toate acestea nu se poate semnala în versurile lui Minulescu, aşa că stă la îndemîna oricui să recompună două sau trei versuri ale poetului într-un vers regulat, răspunzînd prin rima lui finală unui vers anterior sau altor două sau trei fragmente anterioare de vers. Exerciţiul a fost uneori făcut şi el nu merită a fi reluat pentru demonstraţii cu totul elementare. Aparentele libertăţi ale versificaţiei lui Minulescu nu erau altceva decît un mod de notare, cum ar putea fi întrebuinţat, de pildă, într-o clasă de declamaţie o simplă modalitate de transcriere menită să accentueze pauzele şi să izoleze anumite cuvinte sau membre ale frazei pentru a le conferi relieful lor propriu.

Nu vom spune deci că neregulata transcriere grafică a versurilor lui Minulescu, de care s-a legat prima impresie trezită de ele, a fost produsul unui procedeu arbitrar menit

să izbească atenţia şi poate să scandalizeze, un simplu joc de virtuozitate cum a fost acela care, mai tîrziu, l-a făcut în *Strofe pentru elementele naturii* să-şi transcrie versurile în rînduri continue, după modelul lui Paul Fort. Fragmentarea versului răspundea felului propriu al poeziei sale făcută nu pentru a fi parcursă cu ochii sau murmurată în singurătate, ci pentru a fi citită cu glas tare, declamată şi jucată, aşa cum o făcea poetul însuşi pe scenele unde cucerea tunetele de aplauze ale ascultătorilor.

A fost Ion Minulescu un poet simbolist? Desigur, din practica poeziei simboliste a Apusului el a împrumutat mai multe din tehnicile apropiate. Intenţia sa evidentă nu este să exprime limpede şi complet, ci să sugereze. De aci deprinderea de a transforma unele cuvinte în simboluri hipostazîndu-le prin majusculare şi acordîndu-le parcă un înţeles mai bogat şi mai misterios decît acel obişnuit, ca atunci cînd evocă Albastrul, Aureolele, Marele Poem, Trecutul, Nimicul, Perpetuarea, Începuturile, Sfîrşiturile, Defunctele Dureri, ba chiar „Iubirea topită-n Albastrul ceresc, supremul de-a pururi şi eternul de atîtea ori". Din aceeaşi înclinaţie de a insinua o impresie nedeterminată provine vasta toponimie pe care a primit-o în poezia sa, cititorului putîndu-i-se întîmpla să viseze, tocmai fiindcă îşi reprezintă atît de puţin tărîmurile îndepărtate ale Antilelor, ale Spaniei cu Xeres, Estramadura şi Alicante, ale Golfului de Aden, ale Babilonului şi ale Ninivei, ale Siracuzei, Cytherei, Lesbosului şi Corintului, cînd nu este Boston, New York şi Norfolk.

Totul i se prezintă poetului în grupuri trinare: trei corăbii pornesc pentru el către largul zării şi alte trei putrezesc de o veşnicie în rada portului; o călătoare lasă să-i pice trei lacrimi reci, şi poetul îşi propune să-i adreseze trei romanţe, trei ode, trei elegii şi trei sonete, sau să-i aducă în dar trei smaralde, trei perle şi trei rubine etc. Cîntăreţul îşi dă aerul că sesizează în numărul trei un înţeles adînc, inaccesibil mulţimii: „fiindcă nu-i în lume nimeni să-nţeleagă simbolul Trioletului". Vechiul număr mistic nu este însă în realitate pentru Minulescu decît o mică floare decorativă sau o emblemă menită să distingă fabricaţia proprie.

Tot tehnicii sugestiei îi aparţine şi forma interogativă de care poetul, mai cu seamă în prima lui manieră, a uzat şi chiar a abuzat, poemele sale constituindu-se dintr-o serie de

întrebări nostalgice, al căror răspuns nedefinit urmează să se constituie abia în imaginația cititorului.

Dacă însă, făcînd abstracție de toate aceste mijloace ale manierei minulesciene, ne întrebăm dacă poetul a manifestat vreodată o adevărată concepție simbolistă a poeziei, răspunsul nu mi se pare că poate fi dat în sens pozitiv. Căci, fără îndoială, că „poarta" la care bate poetul, sau „cheia" care i-a căzut din turn nu sînt simboluri, ci alegorii, concepții noționale mai mult sau mai puțin limpezi, folosind pentru a se exprima obiecte din lumea sensibilă, asociate cu ele printr-o legătură exterioară și factice.

Adevărata poezie simbolistă a fost o formă a liricii indirecte, un mod al poetului liric de a se exprima printr-un mediu de aparențe obiective (de pildă printr-un peisaj), sau cel puțin printr-o impresie nemijlocită primită de la lucruri. Simbolismul a însemnat, prin această îndrumare a lui, un gest al rezervei și discreției lirice, un pas către intimitatea mai adîncă a conștiinței, o reacție antiretorică. „*Prends l'éloquence et tords-lui le cou*", sfătuia Paul Verlaine pe tinerii lui contemporani. N-a existat însă un alt poet mai retoric ca Ion Minulescu. Sub învelișul manierelor lui simboliste, adevărata fire a poeziei sale ni se dezvăluie abia atunci cînd o înțelegem ca pe o formă nu numai a limbii vorbite (ceea ce în definitiv stă în firea oricărei poezii), dar a limbii declamate. De aici pornește, împreună cu muzicalitatea ei contagioasă, toleranța ei pentru locurile comune ale limbajului, enumerațiile și amplificările ei retorice, mulțimea interjecțiilor și antitezelor ei, forma ei adresată.

Desigur nimeni nu poate tăgădui marele dar verbal al lui Minulescu. Verva, mișcarea, dinamismul discursului au fost însușirile care au cîștigat pe cei mai mulți din admiratorii lui. Inventivitatea lui lexicală, apoi puterea lui de a asocia cuvintele în raporturi noi, sau aceea de a găsi atribute inedite au fost cu mult mai modeste. Deși poetul a folosit din plin sectorul neologistic al limbii, subliniind aspectul neolatin al graiului nostru, peste tezaurul anexat de ultimii poeți eliadiști și de Macedonski el nu a adăugat mult mai mult. Fantezia sa verbală este apoi destul de limitată în direcția conexiunii cuvintelor, limba sa mulțumindu-se cu atributul general și consacrat, ca în: „truditul pas, drumuri prăfuite, ziduri mute, secularii castani, sfintele amintiri,

caldele cuvinte, nimicurile scumpe, gheare încleştate, alba frunte, potecile pustii, întinsul fără de hotare, curtizana pală, buzele supte, urletul grozav" etc.

Relativa sărăcie a limbii lui Minulescu corespunde slabei aptitudini vizuale. Estetul care ştia să distingă lucrurile frumoase, dandiul care se îmbrăca cu un gust vestimentar atît de izbitor, prietenul pictorilor, cărora le dedică mai multe din versurile sale, ne-a lăsat puţine pasteluri în adevăr evocatoare. Unul din ele este, fără îndoială, acela cuprins în *Romanţa celor trei corăbii*, unde „albul pînzelor întinse / În cenuşiul depărtării / Zideşte trei mausoleuri în care dorm cei duşi de apă". Altă dată el recurge însă la comparaţia abastractă, ca atunci cînd aceleaşi năvi par „nişte suveniruri smulse îndepărtatului trecut", sau creează imagini artificiale ca aceea a azvîrlirii ancorelor, care îi provoacă poetului asociaţia comparativă destul de neconvingătoare din punct de vedere plastic: „Aşa cum fiecare parcă şi-ar îngropa un mort!..."

Dacă poetul vede în genere atît de puţin, lucrul provine din aceea că îi place atît de mult să vorbească, voluptatea de a se exprima, ascultîndu-se pe sine constituind adevărata lui vocaţie. Cele mai multe din poemele lui Minulescu sînt construite pe schema dinamică a unui gest verbal. O declaraţie, o invocaţie, o cerere, o întrebare alcătuiesc de cele mai multe ori cadrul mobil al compoziţiilor sale. Cadrul acesta poetul îl umple apoi cu enumerări sau variaţii pe aceeaşi temă, după procedeul amplificativ al oricărei retorici. Deschid volumul ediţiei definitive a poeziilor lui şi subliniez necontenit acelaşi procedeu. Poetul se adresează Noului-venit: „Străinule ce baţi la poartă, / De unde vii / Şi cine eşti?" Noul-venit răspunde: „De unde vin?" pentru a adăuga îndată: „Eu vin din..." etc. Gestul acestei replici revine de cîteva ori pentru a însuma din repeţirea lui substanţa întregii poezii. Alteori, gestul verbal repetat în amplificările poemului este „Porni-vom", sau „Mi-am zis", sau „Taci", sau „Te-am aşteptat", sau „Dă-mi", sau „Hai, vino!", sau „De ce-o iubeam?"

Celula germinativă a multora din poeziile lui Minulescu este un fel comun al zicerilor, o mică propoziţie exclamativă sau interogativă, proiectînd din fuiorul ei, prin repetiţie şi amplificare, întregul corp al compoziţiei. Felul

acestei procedări înrudește arta lui Minulescu nu numai cu formele tradiționale ale retoricii, dar și cu muzica, după cum au înțeles-o cei cîțiva compozitori populari care s-au inspirat din versurile sale. A recunoscut-o poetul însuși cînd, ajuns la maturitate și în deplină cunoștință a felului și a limitelor sale, a scris sub titlul *Ita est...* aceste rînduri cu adevărat semnificative, o altă artă poetică decît aceea a începuturilor sale, cînd atitudinile pontificale nu-i erau străine.

Știți voi ce sînt versurile mele?
Zboruri în „zigzag" de rîndunele —
Zboruri fragmentate
Rupte
Și-nnodate
Ca să poată fi de toți cîntate,
Nu cetite numai pe sub gene —
Pui golași de vrăbii fără pene.

Mergînd către bătrînețea care nu trebuia să devină pentru el foarte înaintată, Minulescu părăsise largile gesturi ale începuturilor lui. În ultimele sale poeme nu mai întîlnim nici enigmaticele alegorii ale tinereții, nici recuzita parnasiană și simbolistă a parcurilor, statuilor și castelelor de care debuturile lui nu fuseseră străine, nici atitudinile reprezentative ale unui mare revoltat. Poetul evoluase către o inspirație de un caracter mai intimist, mișcată de împrejurări particulare, uneori de amănunte biografice, într-o limbă care nu disprețuia prozaismele vorbirii curente, totul străjuit de acel umor care, chiar cînd aluneca spre facilitate, alcătuia farmecul personalității sale, cu atîta rost în animarea mișcării noastre literare mai noi. Aceste poeme refac imaginea omenească a lui Minulescu, acum cînd dispariția lui lipsește literatura actuală de o prezență în adevăr vie.

Figuri și forme literare, București, Editura Casa școalelor, 1946, p. 118—125.

ALEGORISM

[V. Voiculescu]

Adunîndu-şi versurile sale într-un compact volum din seria ediţiilor definitive ale Fundaţiei regale pentru literatură şi artă, Vasile Voiculescu ne înfăţişează rodul unei activităţi poetice de peste treizeci de ani. Prima sa culegere de *Poezii*, apărută în 1916, conţinea bucăţi scrise cu ani în urmă şi care, în ciuda slabului ecou trezit în aceeaşi vreme, puteau îngădui unui cunoscător să constate că un poet nou făcea să răsune primele lui acorduri. Epoca era neprielnică discuţiilor literare. Zvonul cărţilor apărute atunci, în preajma războiului, se înăbuşea curînd. În toamna aceluiaşi an, un prieten îmi aducea la Iaşi un caiet cu versuri copiate din manuscrisele unui tînăr medic, întîlnit în societatea lui Vlahuţă. Ne întorceam la circulaţia străveche a operelor în manuscrise şi còpii, ca ori de cîte ori o mare strîmtorare a vieţii publice impune spiritului mijloace primitive de a se comunica. Multă vreme am purtat cu mine file din caietul copiat din manuscrisele lui Voiculescu. Nimeni nu trebuie să dorească întoarcerea vremurilor în care lucrările literare ajung cu atîtea greutăţi şi uneori cu atîta întîrziere pînă la cititorii lor.

Mesajul care te atinge pe aceste căi, străjuite de multe obstacole şi protejate numai de concursul binevoitor al norocului, are însă farmecul lui. Ne înapoiem la zilele lui Bălcescu şi Alecu Russo. Momentul literar urmat de hiatul războiului şi al refugiului fusese acela al poeziei de cugetare, care impusese cu puţini ani mai înainte numele lui Panait Cerna şi îşi găsise un teren fertil de cultură lîngă catedra de

estetică a lui Mihail Dragomirescu și la revista lui, *Convorbiri critice*, cu D. Nanu, cu Cerna însuși și cu alții. Dincolo, în paginile elegante ale *Vieții noua*, pe care Ovid Densusianu le făcea să apară cu o grijă atît de meticuloasă, tronau simboliștii. Eu însumi mă legasem de gruparea acestora din urmă, dar urechea nu-mi putea rămîne surdă pentru ceea ce aflam ca zbor mai înalt al gîndirii în tabăra opusă. Primul volum al lui Voiculescu apăruse la cîțiva [ani] numai după moartea prematură și atît de deplînsă a lui Cerna și iată că locul lui părea acum ocupat. Cine va studia evoluția poeziei noastre lirice după dispariția lui Eminescu va trebui să urmărească drept o categorie specială ceea ce s-a numit „poezia filozofică".

Mai multe serii de poeți, din posteritatea lui Eminescu, au crezut că frumusețea poeziei provine din valorile ei de conținut. Pentru mulți din aceștia a compune poetic însemna a gîndi cu înălțime și noblețe. Aceasta a fost aspirația cea mai de seamă a lui Cerna. Aceasta mi se dovedea acum a fi și năzuința lui Voiculescu. Desigur, erau mari deosebiri între unul și altul. Cerna era un panteist, și partea cea mai bună a operei lui pornea dintr-un puternic sentiment al vieții, pe care, simțind-o zvîcnind în natură ca și în sine însuși, o întocmea ca obiectul cultului său frecvent. Simpatia lui mergea către omul etern, al cărui chip se complăcea să-l deslușească în Divinitatea însăși, ca și dincolo de suspinele de mult înăbușite ale primilor creaturi, sau ca în acele, surde, ale poporului. Un vitalism cu rădăcinile în Goethe se amesteca cu un umanitarism care își recunoștea profetul în Tolstoi și alcătuia formula multiplă a lui Cerna, atît de seducătoare pentru anii noștri tineri.

V. Voiculescu ne întîmpina într-acestea ca un om religios, în căutarea unui Dumnezeu transcendent și ca o ființă trăind în strînsă comuniune cu viața poporului ale cărui basme el le transforma în simboluri grele de înțeles. Poetul reflexiv se așeza sub semnul marilor melancolii byroniene, ca atunci cînd ne evoca pe tînărul purtînd la pălărie unul din fulgii desprinși din poemele lui Satan (poate același pe care, căzînd în haos, îl urmărește V. Hugo în *La Fin de Satan*): figură a eternului neliniștit, simbol al „naturilor problematice", în care nu era greu a deslușí imaginea cea mai iubită a poetului însuși.

Evoluția lui Voiculescu s-a urmat liniștit. Poetul nu face parte din naturile care se dezvoltă prin subite schimbări de direcție, deși vom vedea pînă la ce grad și în ce forme noutatea se introduce în opera sa. Astăzi încă motivele și tehnicile sale sînt într-o anumită măsură ăcele ale începuturilor. Ca la toți poeții la care actul poetic pornește de la idee, de la o vedere ingenioasă a minții, mijlocul cel mai des folosit de poet este *alegoria*, adică sensibilizarea unei realități morale printr-o imagine concretă. În timp ce Eminescu sau Cerna filozofează direct, nedisprețuind pe alocuri exprimarea concepută a gîndirii, Voiculescu cugetă prin alegorii, prin parabole și apologuri, cu care el sporește vechiul tezaur al cărților sacre și al tradiției mistice, rămasă pînă astăzi principalul izvor al culturii lui.

Nenumărate sînt alegoriile pe care le subliniem în poeziile recitite acum în prezentarea ediției definitive. Poetul se simte ca un diamant spălat de mîna Domnului în apele eternității; el este un arcuș purtat pe o vioară de mîna lui Dumnezeu; un potir turnat de marele Faur; cugetarea lui veghează ca un corăbier care întîlnește „ostroave mari de idealuri". Durerea este pentru el „o piatră-n care zac vine întregi de aur", și după modelul poeziei științifice, fixat de Guyau în versuri mult citite de generația mai veche, poetul folosește alegoria discului lui Newton, închipuind cum Dumnezeu amestecă culorile diferitelor clipe ale vieții pentru a obține, în vînturătoarea lui, strălucitoarea lumină a sfîrșitului.

Criticii romantici, un Fr. Schlegel printre cei dintîi, au arătat de mult că în timp ce arta clasică a fost simbolică, arta creștină a devenit alegorică. A fost o idee mult reluată pe vremuri aceea potrivit căreia conceptul mai bogat în conținut spiritual al omului creștin nu s-ar putea asocia decît dinafară și oarecum într-un chip silnic cu forma sensibilă menită să-l ilustreze, prea strîmtă și prea materială pentru a-l conține în întregime. Alegoria a alcătuit principala tehnică poetică a marilor poeți creștini, a lui Dante și a lui Milton, și nu o vom cenzura atunci cînd o vom întîlni în opera unuia din poeții noștri, oricît valabilitatea ei poetică a fost contestată în dezvoltarea mai nouă a lirismului european, înapoiat la tehnica simbolului, adică a imaginii cu o semnificație spirituală atît de desăvîrșit topită în sine, încît min-

tea nu mai are nevoie s-o deslușească printr-un act de interpretare, care întrerupe unitatea și puritatea momentului de contemplație.

Mai discutat a fost vocabularul poetului, care nu devine el însuși din primul moment, deoarece abia culegerile ulterioare, *Din țara zimbrului* (1918) și *Pîrgă* (1921), îl fixează în fizionomia lui durabilă vreme de aproape două decenii. Voiculescu este unul din poeții care au adresat un apel mai insistent graiului popular, extinzînd sfera verbală mai dincolo de limitele pe care le respectase chiar acei scriitori contemporani sau din generația trecută, îndatorați exprimărilor poporului. Spre deosebire de aceștia, el nu alege cuvîntul popular atît pentru valoarea lui eufonică sau sugestivă, ci dintr-o nevoie de proprietate a exprimării sau de conturare a mediului cărora le aparțin oamenii grăind prin glasul său, nesimțindu-se deloc obligat, în urmărirea acestui scop, să evite cuvintele neeufonice sau care se asociază cu reprezentări prea crude.

Și aceasta nu numai în bucățile care iau forma unui monolog țărănesc realist, ca atîtea în culegerea poeziilor de război *Din țara zimbrului*, dar și mai tîrziu sau aiurea, cînd poetul se rostește în propriul său nume. Așa apar: *lighioane*, *zbanțuri*, *bătături*, *surguci*, *bulz*, *duiumuri*, *zăpodii*, *mîzgă*, *hobae*, *undiș*, *bont* (chiar în asociația neașteptată *bonturi de mister)*, *nămestii*, *vraiște*, *șiștave*, *pălălaie*, *covrag*, *lostopăi*, *bîzoi*, *buluc*, *duium*, *uium*, *chiupul*, *chirpici*, *a glojdăi*, ba chiar și forme corupte ca *lăcrămații* etc.

Este o limbă țărănească, aspră, în conflict declarat cu convenția poetică, tinzînd către un fel de tehnicitate care îl face pe poet să se exprime cu precizia mai multora din specialiștii îndeletnicirilor noastre populare, dînd unora din versurile lui aspectul unor adevărate colecții terminologice, mai ales ciobănești, ca în: „Departe joacă aburi pe bahnele ierboase / Și-aprinși scurmînd țărîna, rag tauri în suhaturi"; sau: „Pe padinile grase ciobanii de la turmă / Adorm întinși la soare, cu bîta peste glugă... / Oi sure, crud fătate, răzleț pasc în urmă / Cu miei priori sub uger îngenunchiați să sugă"; pentru a nu mai vorbi de această descriere a *Penteleului:* „Și ca un baci din vremuri, chiabur și năzdrăvan, / Deasupra, peste turma-i de chențuri și gurguiuri, / La poale-i înșirată gorgan lîngă gorgan, / Sumete

Penteleul chelbașele-i țuguiuri"; cînd nu este vocabularul minerilor, ca atunci cînd se adresează durerii, în alegoria *Pietrei aurifere:* „Copaie cu copaie, în pive mărunțită / Toți grunjii măcinîndu-și, în praf te voi preface, / Vor bate pisăloage și apa-nvinețită / Pe jgheaburi largi de suflet va curge fără pace", astfel ca „Să-ți lași domol în fundul ulucului din mine / Nisipul tău de aur, durere sfărîmată".

Preciziunea tehnică a vocabularului studiat introduce uneori în poezia respectivă un accent de realism prozaic, dacă ne gîndim că (spre deosebire de proză) poezia cultivă mai degrabă improprietatea termenilor decît proprietatea lor, în unghiul abaterii de la cuvîntul propriu introducîndu-se pentru poet toate acele valori de sugestie care alcătuiesc farmecul creațiilor lui. Cînd poetul spune, deci, „rag tauri în suhaturi", el se exprimă, fără îndoială, în chip propriu și chiar cu precizie tehnică, dar tocmai evitarea cuvîntului special i-ar fi adus, poate, darul unei expresii inedite și sugestive.

Ceea ce trebuie subliniat este că polarizarea acestui vocabular corespunde unei atitudini deplin conștiente. Asprimea graiului este o valoare pe care poetul o cultivă, după cum o dovedește acea *ars poetica* înscrisă la începutul culegerii *Destin* (1933), cînd, adresîndu-se *Gîndului*, îi spune: „Am să te port prin vorbele cele mai colțuroase / Să te înglodească și să te doară/ Razna, din albia limbii de rînd afară, /Pe cărări de piatră abia slomnite / În graiul cu urcușuri bolovănoase". Poet al unei viziuni dure a vieții, limba nu ar fi putut rămîne, în liniile ei largi, ceea ce este, dacă tendința de a aglomera termenii speciali n-ar fi dat vocabularului său un caracter prea tehnic.

Viziunea, nu numai limba poetului, este îndatorată poporului, într-un fel și un grad pentru care nu cred că există exacte echivalențe în operele altor poeți. Nu s-a studiat încă sistemul metaforic al scriitorilor noștri, deși lucrul ar avea atîta însemnătate pentru a cunoaște tipurile de experiențe prin care ei văd lumea. Dacă cercetarea aceasta se va face odată, se va vedea că nimeni, în aceeași măsură cu Voiculescu, nu a folosit experiențele familiare poporului pentru a construi icoana sa despre lume. S-ar putea vorbi, în legătură cu poezia de care ne ocupăm, despre o viziune

pastorală a lumii, despre un adevărat panpastoralism. Metaforele ei asimilează toate aspectele universului văzut și chiar realitățile morale cu înfățișări ale îndeletnicirii pastorale, cu vesmintele, uneltele și ființele cu care se înconjoară ciobanii. Un șir de munți devine pentru poetul nostru o „chingă de munți"; înălțimile Penteleului acoperit de păduri jilave dau naștere imaginii „sarica-i de codri de-atîta ploaie grei/ Zbicindu-și-o la soare, el fumegă din spate"; albinele sînt: „chiaburile albine"; soarele este văzut: „Ca un cioban ce-și cheamă cu grijă-ntreaga turmă / Apoi din nou pornește și scapătă de vale"; rugăciunea poetului îi cere lui Dumnezeu: „Îndură-te și-aruncă un mintean / De flori cu-mpărătești petale"; un efect de lumină este: „O mîndră zeghe de lumină"; un potop de ape curge „În șiștarul văilor adînci"; un peisaj de mare dă loc imaginii: „Mînînd cirezi de valuri, săltați pe șei de spume / Se-ntorc ciobanii mării, delfinii dinspre larg"; un apus este stilizat în forma: „Tîrziu după nechezul înflăcărat al zilei / Pășește-ncet amurgul cu mugetul lui lin"; altă dată ni se vorbește despre „turme de căpițe îngenuncheate-n șes", despre „cergi de umbră", dar și despre „șesurile minții, miriștile uitării"; gîndurile „pasc în turme neștiute... în pajiștea de aur a durerii", și cuvintele poetului sînt „negre mieluțele mute" etc. Poate numai poezia populară execută un gest asemănător de reducere a întregului univers, văzut și nevăzut, la formele de viață și aspectele lumii apropiate țăranului, a agricultorului și, mai cu seamă, a ciobanului. Gestul acesta este reluat de poet și extins, aplicat la o scară mai mare înfățișărilor externe și interne ale unui univers mai larg și mai bogat. Legătura dintre inspirația cultă și viața poporului, formulată ca program literar încă de acum o sută de ani, atinge în Voiculescu succesul ei cel mai deplin.

Cu aceste mijloace, Voiculescu este, în primul rînd, un poet al vieții interioare, deși darul vizual, puterea de a nota înfățișări ale naturii nu-i lipsește nicidecum, pastelurile sale rînduindu-se alături de acele ale lui Adrian Maniu și Ion Pillat — ceilalți doi meșteri ai peisajului în poezia noastră mai nouă. Dar, spre deosebire de Maniu, care stilizează fantastic peisajele sale, și spre deosebire de linia clasică a peisajului lui Pillat, Voiculescu a creat genul unui pastel dramatic. Natura i se prezintă ca scena unei întîm-

plări, ca o alegorie în mişcare, uneori cu reminiscenţe din lumea basmelor sau din ciclul legendelor biblice. Aşa, amurgul este un episod al luptei în care noaptea, adevărat căpcăun al basmelor, aleargă c-o falcă-n cer să prindă lumina. Altă dată, apusul este înfăţişat ca o fugă de arhangheli din Grădinile luminii, sau cu jocul Salomeii, căreia îi scapă din poale capul însîngerat al lui Ioan. Peste tot pluteşte un sentiment grav, „mari melancolii", ca acele care animă unele din peisajele lui Sadoveanu.

Mai tîrziu, modalitatea alegorizării dramatice a naturii este părăsită, dar facultatea poetului de a nota delicate efecte de lumină într-un cadru de vaste semnificaţii, ca în *Toamna*, cu fîntînele-i în care plîng îngeri, dar şi în atîtea alte pasteluri vrednice în adevăr a fi cunoscute, n-a încetat să se manifeste. Nimeni n-a înfăţişat mai fericit ca Voiculescu singurătăţile încremenite ale munţilor, dezolarea cîmpiilor arse de soare, în care răsună glasul cărăuşului de azi, cîntînd, ca tracul de altădată retrăind în el; Bărăganul în amurg, Floriile cu „paşnica lor tristeţe"; iernile viforoase, la capătul cărora „marea îşi arată alba schelărie". Înfăţişări cărora li se adaugă motivele unui orientalism local, nutrit de tărîmurile Dobrogei, reţinîndu-l ca şi pe Ion Pillat, emulul lui într-ale poeziei şi prietenul de care îl leagă o amiciţie literară dintre cele mai exemplare. Paralel cu mişcarea noastră picturală mai nouă s-a forma în literatura ultimelor două decenii o poezie peisagistică de mari posibilităţi. Voiculescu este, fără îndoială unul din artiştii care au dat curentului cîteva din operele lui cele mai izbutite.

Poet religios, hrănit din substanţa evangheliilor, cărora am văzut că le-a împrumutat forma alegoriilor şi a parabolelor, dar şi aceea a *Vechiului testament*, poate mai apropiat de asprimea şi tensiunea propriului său sentiment de viaţă, V. Voiculescu a reprezentat după 1920 un moment liric caracteristic. *Poemele cu îngeri* (1927) dezvoltă ciclic motivul vizionar al îngerilor, în poezii străbătute de un fior mistic foarte autentic şi care vor fi, din întreaga lui operă, printre cele mai citite de viitorime. Unele din acestea conexează în chip pătrunzător motivul angelic cu sentimentul de sine al unui om din popor, primind în tristeţea şi umilitatea condiţiei lui revelaţia vizionară, ca în bucata *L-am lăsat de a trecut.*

Dar chiar mai înainte și după aceasta, poetul a fixat în versuri cu adînc ecou nu atît reacțiile conștiinței religioase, desfătîndu-se de certitudinile ei, cît îndoielile, neliniștile, luptele omului aspirînd către Divinitate. O frumoasă mișcare notez în *Dezlegare*, unde, după evocarea condiției omului ferecat de simțurile lui „ca cinci năprasnice obezi", poetul se întreabă dacă Dumnezeu n-a legat ființa omenească de vremelnicie dorind să oprească avîntul răzvrătirii ei, pentru a încheia cu o adevărată *poantă* madrigalescă: „Dar aș veni ca să îngenunchez!" Sînt nenumărate trăsăturile de același fel, ingenioase sau profunde, configurînd o întreagă fenomenologie a sentimentului religios pe care desigur că teologii o vor interpreta adeseori de aci înainte.

Ca toți poeții mistici, viața subconștientului, sugestiile somnului joacă un mare rol în poezia studiată aci, mai cu seamă în producția ei mai nouă unde este notată „deșteptarea severă în adînc" *(Miorița)*, „obloanele lungi ale somnului" *(Popas în suflet)*, „fîntînile de vise cu ape turburate" *(Psihanaliză)*, sau toate acele stări insidioase ale *Somnului de după-amiază:* „Imi picură-n tihna de care m-apropiu/ Un zumzet de-albine vrăjitul său opiu. / Alunecă mute rotund prin grădină / Nunți grave de umbră cu domni de lumină. / Un greier se urcă pe-o fibră de glas / Și-n creștetul verii năuc a rămas. / Miresme, tîrîndu-și suave lungi rochii, / Se pleacă asupra-mi și lin mi-nchid ochii. / O dulce beteală de vînt îmi veghează / Aurul somnului de după-amiază."

Din aceleași investigări ale straturilor mai adînci și mai tulburi ale conștiinței a apărut, în producția mai nouă a lui Voiculescu, latura erotică a poeziei lui unde poetul spiritualist găsește accente noi pentru a cînta „aurora cărnii, suavele torturi, viscolul de noroc" al posesiunii, „lucida filigrană" a voluptății, „suava urnă cu cenușă de plăceri" a trupului iubit. Știu că Voiculescu a pregetat mult pînă a primit în culegerile lui, mai cu seamă în cea din urmă din ele, *Întrezăriri* (1939), aceste poeme ale dorinței și posesiunii, care au extins inspirația sa într-o direcție neașteptată, și nu mă pot bucura îndeajuns că, făcînd-o, numai în aparent conflict cu spiritualismul său totdeauna atît de înalt și de pur, el a sporit opera sa cu unele din valorile ei mai însemnate.

Prietenia lui Pillat a fost pentru Voiculescu un eveniment cu multe repercusiuni. Desigur, n-au existat niciodată

doi poeți cu structuri și înclinații mai deosebite, dar tocmai felurimea și, aș spune, contrastul lor a dat prieteniei literare care i-a unit caracterul unei rare armonii. Pillat este o natură deschisă către lumea exterioară, stăpîn pe o senzorialitate rafinată, cultivînd stările de seninătate, un artist al formei pe care o distilează din multe și variate influențe ale culturii. Voiculescu este, mai cu seamă, un spirit întors către sine însuși, reflexiv și neliniștit, deschizînd tuturor impresiilor sale o cale către adîncime. O natură ca a lui Pillat este pîndită de primejdia de a rămîne la suprafața decorativă a lucrurilor. O fire ca a lui Voiculescu riscă să se încîlcească în problemele ei, în alegorism și didacticism. Pillat luptă pentru îmbogățirea substanței lui; Voiculescu — pentru înnobilarea formală.

Va trebui să se arate odată ce-i datorește Pillat lui Voiculescu. Ce-i datorește Voiculescu lui Pillat se resimte încă din culegerea *Destin*, apoi mai limpede în *Urcuș* (1937) și *Întrezăriri*. Limba lui elimină treptat asprimile și particularismul vocabularului mai vechi, procedeele sale încep să evite alegorismul de altădată, unele motive ale prietenului îl rețin și pe el. Ca doi pictori care își vestesc descoperirea unui interesant colț de natură sînt motive care apar la Voiculescu după ce le-am văzut experimentate de Pillat. Sub înrîurirea artei senzoriale și formale a lui Pillat, poezia lui Voiculescu ajunge la sărbători ale luminii, ca acea *Primăvară la Balcic*, sau la compoziții de un încîntător efect decorativ ca *Iarna în odaia cu scoarțe olteneşti*. Tot prin Pillat se introduc în poezia lui Voiculescu motivele antice, încît autorul *Urcușului* își plătea o datorie de recunoștință înscriind în fruntea uneia din poeziile sale, dedicată triumfului artistic al prietenului, titlul volumului acestuia, *Scutul Minervei*.

Dar și în această parte a operei lui, în bucăți ca *Bacantă dansînd*, *Centaurul*, *Helada*, *Androginul*, *Legenda poetului Arion*, *Sibila*, *Țăran clasic* ș.a., motivul antic este uneori aprofundat într-un mod cu totul personal, poetul regăsind sub plasticitățile formelor și legendelor vechi tîlcurile unei conștiințe adîncite în meditația creștină. Nu este, oare, semnificativ că printre motivele antice păstrate de creștinism în iconografia lui, se găsește și Sibila, căreia Voiculescu îi consacră acum una din evocările sale cele mai puternice? Clasicismul este apoi privit de Voiculescu ca termenul unui

triumf ca o înălțare peste durere, așa cum ne-o spune *Țărm clasic* după contemplarea luminoaselor stoluri ale coloanelor: „Nici ramură, nici zbor. Mîntuitoare / Înmărmuriri pe culme de senin. / Durerile ce-au ars biruitoare / Întorc din vremi profilul alb de chin."

Astfel, poetul, aflat în culmea unei cariere de peste treizeci de ani, în timpul căreia a dăruit liricii noastre cîteva din momentele ei cele mai fericite, este deschis încă înrîuririlor, dar gata să le transforme în substanță proprie; el se găsește nu la finele lucrărilor sale, ci în cursul desfășurării lor.

Figuri și forme literare, București, Editura Casa școalelor, 1946, p. 134—144.

TUDOR ARGHEZI

Îl întîlnesc din cînd în cînd pe Tudor Arghezi și regăsesc, văzîndu-l și auzindu-l, aceleași emoții pe care le încercam cu trei, cu patru decenii în urmă, cînd în adunările literare ale vremii îl regăseam ca pe un oaspete rar și prețios, uimitor prin fiecare cuvînt al lui, grăbit parcă să le părăsească. Unele modificări ale înfățișării nu alterează impresia generală a omului foarte îngrijit și politicos, ale cărui observații tăioase despre oameni și împrejurări erau pronunțate cu glasul și inflexiunile unui om sensibil și ale unui timid.

Venea, pe atunci, dintr-un trecut cețos, ai cărui martori erau puțin numeroși. Străbătuse un început de carieră neobișnuită în lumea oamenilor de litere. O copilărie dificilă, trecerea prin celulele mînăstirești din Dealul Mitropoliei, călătorii rătăcitoare prin țările Apusului, unde se gîndise să-și găsească o așezare modestă, apoi înapoierea în țară și căutarea unui drum menit să-i asigure posibilitățile creației literare, dar fără compromisurile necesare, în epocă, realizării unui astfel de scop.

Era o natură independentă, rezervată și discretă, dar explozia, la răstimpuri, a unei sincerități totale, complica și făcea aproape indescifrabilă formula lui. Tudor Arghezi ne propunea o enigmă, dar de pe atunci au fost cîțiva care știau că în mijlocul lor apăruse un om deosebit, posesorul unor daruri cum nu se întîlnesc în fiecare zi, glăsuitor într-un dialog al cărui partener nu putea fi bine reprezentat, fiindcă aparținea țării adînci, acoperite, și viitorului greu de lămurit.

Scriitorul publica destul de rar, nu arăta nici o dorință să se afilieze unui cerc literar. Zelatorii lui, apăruți în ciuda vreunei dorințe a poetului de a-i grupa și de a-i pune în serviciul reputației sale, îi așteptau producțiile, le citeau cu atenția cu care sînt studiate documentele rare, dăruite de norocul întîmplării, le detașau din publicațiile unde apăruseră sau le copiau și le rînduiau în arhive a căror valoare era limpede că va deveni foarte mare, odată.

Cînd tîrziu, spre cincizeci de ani, în contrast cu impulsivitatea altora, a celor mai numeroși, s-a hotărît să publice prima sa culegere de versuri, Arghezi a trebuit să apeleze la acele arhive și, administrator neglijent al bunurilor lui, să-și regăsească opera păstrată de zelul devotaților necunoscuți. Ce uimire, ce revelație, atunci, în 1927, cînd paginile adunate cu migală de unii intraseră în mîinile tuturor!

Impresia răscolitoare produsă de volumul *Cuvinte potrivite* era, mai întîi, de ordin lingvistic. De o jumătate de secol și mai bine, de cînd răsunase mai întîi cîntecul lui Eminescu, nici un poet nu supusese limba scriitorilor la o transformare mai adîncă și nu obținuse de la ea un sunet mai original. Reforma lingvistică a lui Eminescu mersese în sensul „poetizării" vocabularului și alesese, mai cu seamă, dintre posibilitățile lui, elementele care exprimă realitățile pure și diafane, emoțiile suave și dulci, alternate pe alocuri cu revolta virilă, dar nobilă.

Arghezi selectează alte sectoare ale lexicului, cuvintele drastice și dure, uneori forme regionale, pe care nimeni nu îndrăznise să le introducă în poezie. Ca Hugo, altădată, poetul dă dreptul de cetate tuturor cuvintelor, chiar celor mai compromise, zdrobește convenția literară, obține uneori sinteza poetică din materia cea mai prozaică a limbii, și reforma lui lexicală are caracterul unei inovații revoluționare. În domeniul construcțiilor, inițiativele lui Arghezi nu sînt mai puțin îndrăznețe. Sparge tiparele topice și sintactice, separă atributul de substantivul lui, complementul de verb și le mută mai departe, unde cititorul le regăsește cu surpriză. În spațiile libere, create prin separarea membrelor de frază, asociate în construcțiile tradiționale, poetul introduce determinări noi, și fraza lui obține astfel un spațiu interior lărgit, în care poate intra expresia celei mai bogate gîndiri, a celei mai diferențiate percepții a lumii.

Asociază cuvintele după raporturi inedite, epitetele lui sînt rare și neașteptate; își caută comparațiile și metaforele în sectoarele limbii mai puțin folosite mai înainte, în acest scop, printre termenii lumii minerale, dar și printre aceia ai îndetelnicirii omului și ai produselor industriei lui; imaginile îi sînt puse la dispoziție de activitatea unor simțuri de o deosebită ascuțime, astfel încît sub condeiul lui, apar trăsături ale naturii niciodată notate de poeți în trecut. Îi place mai ales să se oprească în fața aspectelor modeste, în simpatie cu tot ce este umil și nedreptățit în lume, și, față de acestea, adoptă atitudinea umorului, a unui zîmbet luminat de iubire și respect pentru tot ce este gingaș, simplu, nezgomotos. Odată cu toate acestea pătrund în limba lui Arghezi un mare număr de locuțiuni populare și familiare, de forme ale zicerii pe care dicțiunea poeților nu și le îngăduise înaintea lui.

După Eminescu, Arghezi obține cea mai adîncă reformă a limbii poetice pe care o poate nota istoria literaturii noastre moderne.

Poetul nu adoptă nici o atitudine convenită, de mag, de profet, de învățător; detestă orice poză socială. Uneori se înfățișează pe sine ca un simplu meșteșugar, și versurile lui — ca pe niște „cuvinte potrivite". Mai deseori ni se prezintă ca un om simplu, în luptă cu îndoielile lui, înfometat de certitudini, dar gata să-și depună mărturia cînd nu le-a găsit, cînd mai trebuie să le caute. Este un om venit din trecutul îndepărtat al poporului anonim. Străbunii lui au lucrat pămîntul și au mînat vitele. Din graiul întunecat al acestora s-au distilat vrăjile și vestigiile poeziei lui. Biciul răbdat s-a prefăcut în energia verbului pedepsitor. Au cucerit o treaptă pentru urmași hrisoavele lui de muncitor al cuvîntului și de poet. N-a uitat însă pe cei din mijlocul cărora a pornit spița lui. Aduce închinare muncitorului ogoarelor a cărui faptă, fiind una din energiile universului, o poate pune în legătură cu cosmosul întreg, cu soarele, cu luna, cu cîmpiile nesfîrșite, cu divinitatea a cărei umbră i se pare că o zărește amestecată cu umbra plugarului și a boilor mînați de el. Urmașul iobagilor a strîns mînie răzbunătoare. În mijlocul societății și a orînduirii nedrepte a vremii sale este un om în protest universal, înconjurat de inamici. Este ca un prinț al veacurilor legendare, închis în turn, simțind cum spada de la coapsă i se lungește. Din aceeași lume a legendei

îi apare figura vraciului cu care se confundă, a magului capabil să schimbe locul stelelor pe firmament, să creeze un nou Adam.

Altă dată vorbește de sub masca lui vodă Țepeș, gînditor și cuminte în alegerea țepilor pentru boierii, vizirii și vlădicii care le meritau. Fugarilor de pe țarinele lor, bějenarilor din toate timpurile iobăgiei, le clocotește gura de blesteme; ordinea lumii și a întocmirii corporale a omului se frînge groaznic, în imagini cumplite, sub puterea durerii și a urii fugarilor.

A trecut prin închisorile în care unii „ispășesc o crimă, alții — un vis". Întîmpină aci lumea prinșilor în lupta socială, pe acei care sînt „vinovați" fiindcă au fost slabi și oprimați, sau au rămas neluminați și cruzi. Este o bolgie infernală, zugrăvită în umbre și lumini care arată uneori candori ale inimii, grații ale corpului.

A trecut prin anul răscoalelor țărănești, însoțindu-l atunci cu comentariul său. Mai tîrziu a evocat, reluînd și dezvoltînd teme statornice ale poeziei sale, războiul stăpînitorilor cu țara, cîștigat, dar nu pentru totdeauna. În poemul *1907* se leagă ciclic scene și figuri din cronica anului de pomină, cu asprimi ale viziunii și ale graiului peste care se vor înălța curînd accentele pure și înalte din *Cîntare Omului*.

Este în inspirația lui Arghezi o dualitate profundă, o succesiune de tonuri complimentare, care alcătuiește tensiunea ei caracteristică. Pe vremuri s-au aliat împotriva poetului reprezentanții gustului zis „delicat", al celor care nu tolerează expresia urîtului și a corupției, pentru că vor să ascundă acuzația poetului față de aceste înfățișări. Dar ce preț are idila neștiutoare de lumea împotriva căreia a trebuit s-o cucerești? Altădată, în vremurile de oboseală ale societăților prinse în vîrtejul năruirilor, au fost cîntate cîmpiile și dumbrăvile, animalele nevinovate, oamenii desfătați și puri în mijlocul lor. Erau tablouri ale unei bunăvoințe umane care rămînea fără scop, dacă lumea este atît de frumoasă și de pură. Idila provoacă însă, în asemenea condiții, sarcasmul și cinismul, fiindcă celor nătîngi și ipocriți trebuie să li se amintească ce ținte mai rămîn de atins de luptele omului. Tot ce este aspru și crud în poezia lui Arghezi, imaginea aparențelor degradate și înjosite ale omului și așezărilor lui, cuvintele care le exprimă pe acestea sînt proiectate dintr-un

fond de revoltă și durere, dincolo de care se ridică năzuința poetului spre ce este curat, inocent și grațios.

O operă poetică trebuie înțeleasă în toate legăturile ei interioare, deoarece chiar dacă ar scrie o mie de poezii, alcătuitorul lor a compus o singură operă, lucrarea vieții lui, purtătoarea unui mesaj unic.

Și astfel, după ce a coborît în infernul social al vremii lui, poetul tinde spre culmi limpezi, purtat de nerăbdările zborului său. Trece pe sub ceruri încărcate de înțelesuri grave, privește norii și stelele, străbate parcuri cu statui și se oprește în fața betelii fîntînilor, a oglinzii apelor, trăiește dulceața dorurilor lui în peisaje autumnale, în revărsarea de crizanteme a iernii. Consacră iubirea lui ființelor mici, aparenței umile, afirmațiilor modeste de viață, copiilor, animalelor mici și neînarmate, firelor de iarbă, florilor de cîmp și de grădină, „crîmpeilor mici de gingășie", cum le numește poetul odată. Este caracteristic faptul că unul din cuvintele mai des întrebuințate de poet este „azur"; și unul din simbolurile la care face un apel mai insistent este „cocorul": pasărea zonelor înalte. Îi plac materialele prețioase: opalul, sideful și cristalul; apoi ce este construit și laborios: casa și grădina; și, mai presus de toate, migala muncii lui de poet.

Rari au fost poeții care au așezat în centrul tematicii lor propria lor activitate ferventă și devotată din care și-au scos singura îndreptățire de viață. Pentru Arghezi, ca pentru atîți mari meșteri ai veacurilor îndepărtate, artistul este muncitorul unei specialități delicate, un artizan. Trecerea de la artizanat la inspirație și de la figura artistului-meșteșugar la aceea a artistului-creator a fost o mișcare a lumii moderne. Din discreția firii lui, din refuzul atitudinilor pontificale, Arghezi a parcurs drumul invers, neinvocînd pentru sine alte drepturi decît acele ale muncii consacrate cu credință și iubire întocmirilor ei. Dar din această poziție a găsit calea către toate formele muncii, către toate ostenelile prin care omul, ființa obscură a începuturilor, a ajuns să se depășească pe sine.

Cîntare Omului, al doilea poem ciclic al lui Arghezi, este lauda fiecărei întreceri de sine a ființei omenești, a aflării graiului a ridicării pe verticală, a descoperirii cerului și nemărginirii, a găsirii focului și a uneltelor, a navigației pe mări, a artei făurită de cele cinci degete ale mîinii omenești,

a aflării dreptului omului, lămurite în luptele popoarelor împotriva asupritorilor lor, a marilor invenții ale omului modern pînă la descifrarea tainei atomului. Niciodată, ca în *Cîntare Omului*, tema prometeică, a omului făuritor al destinului său, de la Eschil și Goethe, Shelley și Hugo, n-a aflat o dezvoltare mai bogată prin varietatea episoadelor ei, mai originală în expresie. Este una din realizările cele mai de seamă ale literaturii moderne și, desigur, culmea cea mai înaltă a liricii noastre mai noi, în epoca socialismului, din al cărui îndemn s-au format întinsele ei perspective.

Tudor Arghezi se găsește astăzi în punctul culminant al uneia din cele mai lungi cariere pe care le cunoaște literatura noastră. De la sfîrșitul veacului trecut, cînd apăreau primele sale versuri, pînă astăzi au trecut șaizeci de ani. A venit pe lume în generația primilor cititori ai lui Eminescu, căruia i-a consacrat totdeauna un cult fervent și a cărui creație n-a rămas fără folos pentru el. Nu ne putem închipui linia de dezvoltare a literaturii române pînă la Arghezi fără să treacă prin Eminescu. Prestigiul verbului românesc și experiențele poetice supreme au trebuit să se consolideze în Eminescu pentru a putea da noi rezultate în generația următoare. Aprins în focul lui Eminescu, împărtășit din credința, făcută posibilă prin el, în virtuțile limbii și ale geniului nostru național, Arghezi a ajuns însă la o sinteză poetică absolut originală.

Astăzi, cînd o considerăm în lunga ei desfășurare în timp, constatăm unitatea ei, dar și vigoarea care i-a îngăduit poetului s-o dezvolte într-o mare varietate de teme și mijloace. În lunga lui carieră, Arghezi a rămas mereu în mijlocul poporului său, s-a asociat tuturor luptelor lui, i-a exprimat năzuințele și i-a hrănit visările. Tinerii de azi se vor putea mîndri odată că au fost contemporanii lui.

„Tribuna", an. III, nr. 22, 30 mai 1959, p. 3.

EMINESCU ȘI ARGHEZI

De la Mihai Eminescu poezia lirică românească n-a cunoscut o altă realizare mai de seamă, marcată de o originalitate mai puternică și cu repercusiuni mai întinse asupra în-

tregului scris literar al vremii decît acele legate de opera lui Tudor Arghezi. Asocierea celor două nume a devenit una din formulele curente ale criticii literare, și chiar ale simplelor considerații de amatori, fiindcă ea corespunde sentimentului general al publicului care, comparînd între ele operele celor doi poeți și răsunetul stîrnit de ele, a trebuit să constate înalta treaptă cărora ambele opere le aparțin deopotrivă. Nu ne vom lăsa ademeniți deci de întrebarea atît de rău pusă relativ la eventuala depășire a unuia dintre marii poeți de către celălalt. Stabilirea ierarhiilor în poezie, în marea poezie, este o operație din cale-afară de stîngace și în care n-ajung să se afirme decît afinități subiective, greu de justificat. Goethe a spus odată că poezia se găsește, în fiecare moment, la ținta ei, astfel încît este cu neputință să consideri una din realizările ei de seamă drept pregătirea celei următoare sau ca pe o culme de la care începe declinul. Astfel de gradații nu se pot stabili decît între creații de valoare inegală, nu și între cele care aparțin aceluiași rang.

Este tocmai cazul poeziei lui Mihai Eminescu și a lui Tudor Arghezi. Ambele au apărut într-un moment în care arta literară a poeților lăsase în urma lor un drum pe care ei l-au părăsit pentru a începe unul nou. Eminescu venea după poeții pașoptiști, după Eliade, după Alecsandri, după Bolintineanu. Primele poezii ale lui Eminescu sînt încă debitoare vechii arte poetice. Curînd însă Eminescu părăsește lexicul și procedeele înaintașilor pentru a găsi pe ale sale și pentru a începe astfel o fază nouă în dezvoltarea artistică a poeziei românești.

Arghezi aparține, prin începuturile sale, epocii postemi-nesciene. Se pot stabili și în poezia lui Arghezi unele infiltrații provenite din opera marelui predecesor, dar puține și rare, încît ele nu trag greu în cumpăna în care autorul *Cuvintelor potrivite* a aruncat greutatea originalității sale și a făcut ca acul balanței să se oprească în fața altui semn. Dintr-un anumit punct de vedere se poate deci spune că rolul istoric al lui Arghezi a fost să depășească eminescianismul prezent încă în operele atîtora dintre poeții generației lui. Limba lui Arghezi este alta decît aceea a lui Eminescu, și tematica și modul de a gîndi poetic, și mijloacele de artă sînt altele. Renovarea liricii românești, smulgerea ei de pe căile unde o fixase marea influență a poetului *Luceafărului*, este conse-

cinţa cea mai importantă produsă de afirmarea lui Arghezi încă din al doilea deceniu al secolului nostru.

Devenind independent faţă de eminescianism, Arghezi a exercitat totuşi o înrîurire egală cu a înaintaşului său în direcţia renovării limbii şi a artei literare. Trebuie spus, de altfel, că această înrîurire a lucrat nu numai asupra poeţilor, dar şi asupra altor mulţi scriitori români din ultimele trei sau patru decenii. Ibrăileanu avea obiceiul să spună: „într-un fel s-a scris înainte de Arghezi, altfel după el". Observaţia aceasta are nevoie de o întemeiere lingvistică şi estetică, pe care nu ne îndoim că studiile argheziene, aflate astăzi la începuturile lor, o vor aduce, pentru a transforma în certitudine ştiinţifică ceea ce astăzi nu este decît obiectul unui sentiment general, dar vag.

Acei care se vor însărcina cu dovezile de rigoare vor trebui să pornească tot de la comparaţia cu Eminescu, adică de la creaţia aceluia faţă de care s-a precizat contribuţia argheziană.

Cercetătorii vor trebui să arate că deosebirea dintre cei doi poeţi provine, mai întîi, din momentul lor social şi istoric deosebit.

Eminescu este poetul unei epoci în care apar, în societatea românească, conflicte puternice, manifestate în mişcările ţărăneşti ivite curînd după moartea poetului, pentru a culmina în marea zguduire de la 1907. Sentimentul de neadaptare a poetului la epoca sa, înţeles limpede de contemporani, de Gherea, de Vlahuţă, i-a colorat întreaga operă. Între 1870 şi 1880 nu se putea întrezări încă în ce chip se va rezolva tensiunea socială aflătoare la temelia operei eminesciene, aşa încît poetul face să alterneze protestul său, de pildă, în *Scrisori*, cu refugiul în reflecţia pesimistă asupra soartei omeneşti sau în resemnare stoică.

După 1907, cînd începe să se afirme geniul lui Arghezi, momentul social devenise altul. Răscoalele înzestraseră ţărănimea săracă cu o conştiinţă de clasă mai limpede şi mai activă. Mişcarea muncitorească, dezvoltată şi ea în ţara noastră, înzestrează sufletele luptătoare ale epocii cu o reprezentare mai clară a scopurilor şi le tonifică în atitudini de luptă mai dîrze. Arghezi apare ca poetul acestui moment. Apariţia lui în fruntea primului număr al *Vieţii sociale*, unul

din organele socialiste ale vremii, apoi continuarea colaborării poetului în paginile aceleiaşi reviste, nu lasă nici o îndoială asupra sensului manifestat de creaţia lui Arghezi încă de la începuturile ei. Legarea operei poetului de momentul inserării ei în mişcarea literară a vremii trebuie să fie, pentru toţi cercetătorii viitori, cheia însăşi a explicaţiei ei.

Judecată din punctul de vedere al lirismului ei fundamental, opera lui Arghezi înseamnă depăşirea „pesimismului" eminescian. În locul acestuia apare o atitudine mai luptătoare, expresia conflictului mai limpede în conştiinţa de sine şi în hotărîrea acţiunii, caracteristice pentru răstimpul care începe odată cu al doilea deceniu al veacului nostru. Această atitudine produce consecinţe artistice care vor trebui studiate cu de-amănuntul în opera argheziană. Ele vor trebui rdentificate în reforma lexicului, în dreptul de cetate literiară pe care poetul îl acordă sectorului aspru al limbii, alternat de altfel cu aria lexicală cea mai delicată, în sfera sa tematică, sporită prin temele luptei, ale revoltei, ale negaţiei, prin reforma prozodică în cadrul căreia apar multe frîngeri ale ritmurilor tradiţionale, în modalităţile sintactice cu dislocările atît de expresive ale frazei şi în multe alte procedee ale artei argheziene.

Impresia generală lăsată de lirica lui Arghezi este aceea a unei mari tensiuni interne, a unui dramatism esenţial, niciodată exprimate, în formele şi cu accentele aceleiaşi intensităţi, în tot trecutul poeziei noastre şi în care se exprimă vocaţia revoluţionară a unei noi epoci din istoria noastră politică, socială şi morală.

Tudor Arghezi a însoţit prin comentarul său liric şi publicistic dezvoltarea societăţii româneşti în ultimele cinci decenii. Soarta, mai clementă decît pentru Eminescu, i-a hărăzit viaţă lungă şi carieră bogată, salutate astăzi, în momentul roadelor supreme şi al încununării lor, de toţi acei care, ca tovarăşi de drum sau ca admiratori din mulţime, recunosc în el pe poetul grăitor în numele tuturor.

„Luceafărul", an. III, nr. 10, 15 mai 1960, p. 1.

ARGHEZI, POET AL ACTULUI LITERAR

Activitatea literară a lui Tudor Arghezi începe cu șaizeci și patru de ani înaintea momentului de față. Primele lui compuneri poetice apar în 1896. Ne găsim deci în fața celei mai lungi cariere a literaturii române. De la începuturile lui, și cu excepția celor cîțiva ani ai căutării de sine, Arghezi a trăit ca scriitor, numai ca scriitor. Împrejurarea n-a fost ușoară pentru poet în lunga epocă în care profesiunea literară oferea o prea îngustă bază de existență. Arghezi a perseverat totuși pe acest drum cu o voință de independență morală și socială care i-a permis desfășurarea completă a geniului său poetic. Și cînd a venit vremea socialismului, a regimului și a civilizației muncii, legătura s-a stabilit pentru el prin faptul că poetul nu fusese niciodată altceva decît un muncitor al condeiului, artizan al verbului, așa cum i-a plăcut să se înfățișeze de atîtea ori în poezia și în proza lui.

Temele și imaginile unui poet se datoresc, în partea lor cea mai întinsă, sferei experiențelor lui obișnuite. Acele ale lui Arghezi au aparținut îndeletnicirii literare, și astfel a fost firesc ca actul și metaforele creației, ale scrisului, ale cărții să apară în opera argheziană cu o frecvență și cu o putere expresivă care împrumută acestei opere una din trăsăturile ei caracteristice. Chiar titlul primei culegeri de versuri: *Cuvinte potrivite*, indică în autorul lor o conștiință artizanală, atitudinea unui meșter care manevrează o materie primă și îi dă configurația unui lucru desăvîrșit prin aplicație răbdătoare și prin îndemînare.

Desigur, versurile lui Arghezi conțin mult mai mult decît potriviri de cuvinte, oricît de perfecte, deoarece ele sînt grele de un bogat conținut intelectual și emotiv, dar cititorul înregistrează, cu plăcerea provocată de orice atitudine a discreției și modestiei, ascunderea poetului sub artizan, exprimată de titlul primei culegeri de versuri a poetului.

De aci înainte, cîte alte teme și imagini ale scrisului! Poetul înțelege îndeletnicirea lui ca pe o transformare și o înălțare a vechilor munci ale neamului de iobagi:

Ca să schimbăm, acum, întîia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.

Virulența satirică a verbului arghezian este răzbunarea unor dureri și a unor ofense trecute: „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte“ *(Testament)*. Intreaga existență a poetului s-a desfășurat la masa lui de lucru, în acțiunea compunerii literare:

Ai îmbătrînit, băiete,
Cîntînd stihuri și ștafete,
Potrivind, ascuns de lună,
Vorba-n fluier care sună.
(Dor dur)

Legătura cu iubita de departe este o relație literară:

Te cînt și-acum din depărtare,
Necunoscut, ascuns și tutelar,
Și-ți mai trimit aleanuri literare,
Cuvinte-n manuscris și de tipar.
(Din drum)

Poetul se figurează în actul literar compunînd și semnînd:

Scriu aci, uituc, plecat,
Ascultînd glasul ciudat
Al mlaștinii și livezii,
Și semnez:
Tudor Arghezi.
(Incertitudine)

Gestul scrisului, ca act esențial al poetului, este evocat mereu:

Dintr-a mea singurătate
Las în voie timpul viu,
Care știe ce nu știu,
Și prin veacuri destrămate
Fac cu pana semn și scriu.
(Gravură)

Într-o împrejurare gravă a vieții, cînd deveneau necesare socotelile și pregătirea despărțirii, poetul rămînea încă scriitor:

Nainte de-a lăsa condeiul să zacă
Uscat, ruginit și frînt
Ca o surcea, ca un crîmpei de cracă,
În nisip, în pămînt,

Dă-mi voie să-l înmoi în apă tare
Şi cu stihurile mele din urmă să fac însemnare
Caligrafică, pe piele.

(Epitaf)

Lumea întreagă îi apare poetului prin analogii literare. Metaforele scrisului sînt foarte numeroase în poezia lui Arghezi: dar mă voi mulţumi numai cu puţine exemple. Creaţia lumii, într-o bucată cu accente umoristice, îi apare ca o acţiune caligrafică; divinitatea este un scrib nu prea îndemînatic:

A vrut Dumnezeu să scrie
Şi nici nu era hîrtie.
N-avea nici un fel de scule
Şi nici litere destule.
C-un crîmpei de alfabet
Mergea scrisul foarte-ncet etc.

(Abece, în *Hore)*

Lumea este făcută din coale de hîrtie tipărite în fel şi chipuri. În vremea înserării:

Coalele lumii sînt făcute sul,
Cu papura, cu ape, cu snopi şi stuf destul,
Cu toate felurile de tipare
Ghicite-n străvedere sau cînd ni se năzare.

(Stepele, [în] *Addenda)*

Palma omului are „Un crin săpat la mijloc şi litere secrete" *(Mîna lui — Cîntare Omului)*. Fluturii şi gîngăniile strînse la lumina din fereastra poetului sînt asemănate cu multe lucruri, printre care cu semnele scrisului:

O chirilică răsare
Pe un punct de întrebare.
Droaiele de alfabete
Şi de litere schelete
Se tîrăsc pe geam alene,
Printre slove egiptene,
Tresărite de un har
De mai nou abecedar,
Şi jivină cu jivină
Sub bezmetica lumină.

(Parada, în *Stihuri noi)*

Poetul își cunoaște metodele și felul lucrului său literar. Prețuiește cartea: „Încet gîndită, gingaș cumpănită“ *(Ex-libris)*. După ce a compus culegerea *Versuri de seară* este conștient de a fi căutat miniaturalul și nuanța, și schițează o adevărată artă poetică a infinitezimalului:

Vrui, cititorule, să-ți fac un dar,
O carte pentru buzunar,
O carte mică, o cărticică.
Din slove am ales micile,
Și din înțelesuri furnicile.

(Cuvînt)

Este conștient de reforma lui lingvistică, de derivațiile lui semantice neprevăzute, de îndrăznelile sintaxei lui:

Toate
Cuvintele mele sînt întortochiate
Și s-au îmbătat.
Le vezi? Au căzut, s-au sculat.
Au vrut să alerge și să joace,
Dar beția le-a prăvălit încoace.
Nu mai știu ce spun și îs
Bolnave de rîs.

(Cuvinte stricate, în *Mărțișoare)*

Uneori este neliniștit de inaptitudinea de expresie a cuvintelor, tocite prin lunga lor întrebuințare:

Doamne, vreau să-ți mulțumesc...
Dar în graiul omenesc
Slova vorbelor tocită,
Vorba slovei prihănită,
Înțelesul otrăvit
Le-a mușcat și-mbolnăvit...

Ar prefera muzica:

Voie dă-mi să spînzur graiul
Și să-ți mulțumesc cu naiul.

(Colind, în *Buruieni)*

Deși a pus la baza lucrării lui literare aplicația artizanală cea mai răbdătoare, nu poate să nu-și recunoască spon-

taneitatea și originalitatea, mai ales dacă se compară cu confratele ros de invidie, laborios, dar neînzestrat:

Am înșirat șiraguri și stihuri amîndoi.
Par ale lui purtate și ale mele noi.
.....
El îmi pîndește ghiersul cu scripca lui săracă,
Eu nu m-aud. El, silnic, muncește să mă-ntreacă.

(Romanță, în *Poeme)*

Pizma, din același ciclu, are o temă înrudită.

O socoteală generală a reflectării literare de sine ne-a dat Arghezi într-un poem relativ recent, în *Didactică* din *Stihuri noi*. Poetul cunoaște lupta, și uneori deznădejdea creației, ca a cîntărețului care „Înspăimîntat odinioară / De pana lui, știută drept măiastră, / S-a aruncat în haos pe fereastră". Satisfacția creației este îndoielnică: „O mulțumire-ascunsă, gîndesc, ca un păcat / De care te simți parcă vinovat". Deci respinge lauda ușuratică; adulația îl impacientează: „Că lauda-n linsoare aduce-a defăimare". Poetul este asaltat de îndoieli. Care poate fi prețul operei întemeiată pe fulgerarea momentană a unei clipe, pe întîmplare:

Secunda hotărăște, înalță și afundă.
Poți bizui tu prețul pe clipă și secundă?

Orice poet lucrează cu cuvinte, dar cuvîntul i se pare un material inconsistent, din care nu se poate face ceva durabil:

Nimic nu stă de sine în sus, nerăzimat.
Se sprijină cuvîntul tîrîș, pe alt cuvînt,
Și ai și tu un petec de umbră pe pămînt.

Mai prețioasă i se pare poetului munca productoare de bunuri materiale:

Pe mii de nicovăi, în trîntă
Fierul cu fier și focul se descîntă.
Clocotul urcă-n slăvi a jertfă sfîntă
Și sculele, cărbunii și tropotele cîntă,
Pe cînd, în viața vastă, pe timpul tău decliv,
Tu-ngheți pe cîte-o rimă și-aștepți un adjectiv.

Desigur, cititorul nu poate fi de acord cu această concluzie. Munca literară, cu atîtea repercusiuni de teme, lexic și imagini în scrisul lui Arghezi, a fost producătoare de bu-

nuri de cea mai mare însemnătate, după cum o recunoaștem cu toții în împrejurarea salutată cu cea mai caldă simpatie și admirație a aniversării poetului.

Cine va studia odată toate particularitățile lumii plăsmuite de poezia lui Arghezi? Această lume este foarte vastă fiindcă întrunește mari contraste între *cerul*, *stelele*, *tăria*, *piscul* și *steiul*, *brazda*, *pămîntul*, *noroiul*, *smîrcul:* tot atîtea cuvinte caracteristice deopotrivă poeziei argheziene. Opoziția dintre aceste sfere lexicale deosebite creează tensiunea proprie operei lui Arghezi. Între acești poli opuși s-a constituit pentru poet o lume aparte, mai artificioasă: lumea atelierului și a îndeletnicirilor lui, din care și-a extras atîtea elemente ale vocabularului și ale imaginilor. Este lumea creației literare, a poetului care reflectează asupra muncii, asupra dotației, asupra valorii și destinației operei lui. Urmărit de reprezentările familiare ale activității lui, poetul le proiectează asupra întregului univers.

Cunoașterea lumii atît de complexă a poeziei argheziene trebuie să țină seama și de recunoașterea acestui întins și caracteristic aspect al ei.

„Gazeta literară", an. VII, nr. 21, 19 mai 1960, p. 1 și 2.

TUDOR ARGHEZI ȘI ÎNNOIREA LIRISMULUI EUROPEAN[1]

Sub diferite influențe literare și sociale, într-un anumit moment al secolului al XIX-lea, aserțiunea pe care Marmontel o rostise cu un secol în urmă în legătură cu poezia, începe să nu mai fie adevărată: „Poezia, spunea Marmontel, nu este altceva decît elocvența în toată forța și cu toate farmecele sale". Concepția retorică a poeziei, în care se concentrează tradiția de două ori milenară a clasicismului, suferă o devalorizare ce constituie fenomenul decisiv al evoluției lite-

[1] Comunicare la Congresul de literatură comparată, Utrecht, august 1961.

rare moderne. Reînnoirea lirismului, atribuită uneori romantismului german sau simbolismului francez, dar care nu poate fi înțeleasă în afara izvoarelor populare și a răsunetului lor asupra inspirației culte, este un curent care cuprinde rînd pe rînd toate literaturile lumii. Poeții renunță să țină discursuri, să dezvolte o idee și s-o analizeze, trecînd-o prin etape succesive. Îndată ce trece valul romantismului căzut, poeții încep să-și noteze senzațiile și viziunile, fără preocuparea de a discuta și de a argumenta. Fondul rațional al oricărei concepții poetice se manifestă altfel decît în trecut și raportul dintre idee și imagine ia forma unui raport de imanență rareori întîlnit în epocile anterioare ale poeziei sau existent, cel mult, în poezia populară, a cărei influență asupra evoluției literaturii culte n-a încetat să crească de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Reînnoirea lirismului european, fapt important care se mai studiază încă în toată vasta lui semnificație estetică și socială, se manifestă în literatura română, spre sfîrșitul secolului trecut, în opera lui Alexandru Macedonscki. Acest poet, al cărui destin literar a cunoscut mari ciudățenii și dezamăgiri, datorită în parte caracterului său bizar, își însușise o conștiință clară a reînnoirii lirismului contemporan. Hrănit din izvoarele moderne ale poeziei, scriindu-și o parte din opera lui în limba franceză, contemporan cu simboliștii, colaborator la mai multe publicații franceze și belgiene, printre care *La Wallonie* a lui Albert Mockel, Macedonski propune, în eseurile sale, o nouă concepție a poeziei și, încă în 1892, se sprijină pe exemplul lui Baudelaire și al lui Mallarmé, al lui Maeterlinck, Péladan și Moréas. Macedonski era conștient de faptul că logica poeziei nu este logică pur și simplu și că mijloacele de care se folosește un poet nu se reduc la simburele conceptual al cuvîntului. Teoriile instrumentaliste ale lui René Ghill îl impresionează puternic și el însuși rezerva un loc important, în creația sa literară, valorii sonore a cuvintelor, sinuozității construcțiilor, refrenului.

Sînt cunoscute limitele lui Macedonski: cosmopolitismul lui literar, greu asimilat de publicul timpului, plurivalența atitudinilor sale care-l fac să fie cînd romantic, cînd parnasian, cînd simbolist. Influența lui Macedonski a fost totuși foarte fecundă. Un anumit număr de tineri poeți, care se fac cunoscuți la sfîrșitul secolului sau imediat după aceea, tre-

ce prin cenaclul său și colaborează la revistele sale. Macedonski posedă darul unei intuiții foarte sigure: recunoaște meritele și posibilitățile tinerilor săi discipoli. Acest lucru s-a petrecut și cu Tudor Arghezi care debutează în una din revistele lui Macedonski încă din 1896, desfășoară apoi o bogată carieră literară. Prin Arghezi reînnoirea europeană a lirismului ia o nouă înfățișare, specific românească, și, prin această faptă de creație, el se impune ca cel mai însemnat poet al epocii sale.

Este absolut necesar să amintim aici datele cele mai importante ale biografiei lui Arghezi care a fost sărbătorit, în mai 1960, cu prilejul împlinirii a 80 de ani. Am vorbit de începuturile lui la una din revistele lui Macedonski, sensibil din primul moment la originalitatea funciară a discipolului său. Tînărul aparținea claselor populare și încerca să schițeze un debut literar în condițiile cele mai puțin favorabile. Nu-și termină studiile și își schimbă adeseori ocupațiile. Este un spirit independent față de diferitele tendințe și grupări ale epocii. În 1904 înființează o revistă proprie *Linia dreaptă*, în care, alături de primele sale poezii, atît de uimitoare, își lansează manifestul literar. El caută, după cum spune, „limbajul matematic al versului". Este omul hotărîrilor subite. După o perioadă monahală, care lasă urme în temele poetice și în mijloacele sale de expresie, leapădă haina monahală și pleacă în străinătate, în Elveția și în Franța, unde duce o viață rătăcitoare și se întreține din munca lui. Cînd în 1910, N.D. Cocea fundează revista socialistă *Viața socială*, primul număr al acestei publicații se deschide cu un poem semnat de poetul al cărui nume era puțin cunoscut. Este un poem în care infiltrațiile anarhismului epocii sînt evidente. Poetul visează la distrugerea universală și la lumea „limpede și blîndă", care ar putea înlocui vechiul univers. În *Viața socială*, personalitatea lui Arghezi capătă trăsături distincte. Ne aflăm după răscoalele țărănești din 1907 și ecourile acestei mari crize sociale nu se stinseseră încă. Printre tinerii intelectuali ai epocii se formase o stare de spirit radicală, vădită în atitudinile și expresia lor. Arghezi este cel mai remarcabil dintre ei. La începutul anului 1915, Arghezi întemeiază o nouă revistă, *Cronica*, în care talentul său se afirmă atît în poezie cît și în pamflet. La fel ca Léon Bloy și Laurent Tailhade, în noua literatură franceză, Arghezi acordă pam-

fletului politic demnitatea unui gen literar. La sfîrşitul războiului din 1914—1918, Arghezi suferă o detenţiune pentru opinii politice. Pus în libertate, îşi reia activitatea, şi abia în 1927, la vîrsta de 47 de ani, se gîndeşte să-şi strîngă, versurile într-un volum, sub titlul *Cuvinte potrivite*, titlu care conţine atît o protestare de modestie, cît şi concepţia sa artizanală asupra artei literare. Închis într-un lagăr de concentrare sub regimul fascist, îndată ce este eliberat îşi reia activitatea cu un elan sporit şi, după ultimul război mondial, se alătură revoluţiei populare pe care o susţine cu verbul său arzător, a cărui cristalizare supremă este poemul ciclic *Cîntare Omului*, vastă frescă a progreselor omenirii de la începuturile ei pînă în epoca socialistă.

O justă înţelegere a poeziei lui Arghezi, una din cele mai înalte din cîte s-au format în ţările Europei în timpul ultimilor cincizeci de ani, cere ca aceasta să fie cercetată în perspectiva literaturii comparate. La fel ca poeţii aparţinînd posterităţii lui Baudelaire, pe care Arghezi l-a tradus strălucit în româneşte, poetul român a distrus convenţia poetică, locurile comune ale limbajului frumos, care nu apar în versurile şi în proza lui decît cu o funcţiune cu totul opusă celei care-i revenise prin tradiţie. Ironia verbală, obţinută prin devalorizarea felului obişnuit de a se exprima, joacă un mare rol în opera acestui poet, care de altfel nu ezită să folosească locuţiunile şi expresiile populare. Lexicul poetului deschide porţile termenilor proscrişi, chiar locuţiunilor triviale; cuvintele metaforelor sale sînt încărcate de o materialitate palpabilă, pline de o viaţă arzătoare care acaparează toate simţurile omului. Construcţiile lui Arghezi au reînnoit sintaxa română prin efectul unei anumite dislocări a părţilor frazei, care conferă acesteia un spaţiu interior în stare să cuprindă curba cea mai largă a sensibilităţii, de la apostrofa cinică şi de la revoltă pînă la suavitate. Este poetul vechilor iobagi, strămoşii săi, răzvrătiţi în el împotriva prigonitorilor de totdeauna; este poetul luptei omului cu dumnezeul său, al orgoliului şi îndoielilor, cîntăreţul naturii inocente şi umile, pentru care află uneori accente de umor inspirat de sentimentul unei asemănări profunde cu orice fiinţă, în bucurie şi în durere. În faza socialistă a poeziei sale, Arghezi a evocat cu o vigoare cu totul deosebită desprinderea omului de vechea stare animalică, singurătatea şi spaimele începuturilor sale,

mersul său spre viitor, vădit în îndrăznelile lui actuale. *Cîntare Omului* este un poem prometeic care face mai bogată și mai profundă tema tratată odinioară de Goethe și Shelley.

Reînnoirea lirismului realizată de Arghezi în literatura română a avut o influență hotărîtoare asupra contemporanilor săi mai tineri. Bătrînul maestru al criticii românești, G. Ibrăileanu, obișnuia să spună că s-a scris într-un fel înainte de Arghezi, dar cu totul altfel după el. De la Mihai Eminescu, marele lmic al secolului al XIX-lea, a cărui puternică inspirație reprezintă unul din ultimele valuri ale romantismului european, literatura română n-a suferit o influență mai bogată în consecințe decît aceea izvorîtă din opera lui Arghezi. Trebuie totuși să remarcăm că această influență s-a exercitat mai întîi în mediile literare și numai după aceea, opera, care avea prin ce să uimească, atît datorită noutății temelor cît și îndrăznelii mijloacelor, a găsit drumul în stare s-o ducă spre publicul cel mai larg, în ochii căruia Tudor Arghezi trece astăzi drept un poet național. Este ceea ce precizează locul ocupat de poezia lui Arghezi în mișcarea reînnoirii lirismului european, căruia îi aparține prin izvoarele sale, prin multe din procedeele ei dar, mai întîi, prin direcția pe care a știut-o s-o dea gîndirii poetice.

S-a evocat adeseori mersul lirismului european începînd din momentul în care meditația romantică a căzut în desuetudine și cînd figura *poetului cîntăreț — poeta vates* — a început să îmbătrînească. Poezia, asemeni oricărui alt produs al spiritului uman, este legată prin mii de fire de societatea în sînul căreia își găsește temele, elementele de limbă, tendințele care o inspiră. A venit însă un moment în care aceste multiple legături au slăbit, și poezia, disociată de marile curente care traversează viața publică, a început să evolueze după legalitatea ei internă. Meșteșugarul cuvîntului se substituie atunci poetului. *Poezia (Dichtung)* devine *artă a cuvîntului. (Wortkunst).* Auditoriul ei se îngustează. Publicul literar se specializează. O trăsătură de manierism și de prețiozitate ajunge să coloreze această poezie făcută pentru inițiați. Este un fenomen care s-a produs aproape pretutindeni și care pune una din problemele cele mai arzătoare ale literaturii moderne. Trebuie oare ca poezia să continue a juca un rol în formarea omului de azi sau trebuie ea să se

resemneze, desfăşurîndu-şi farmecele numai pentru amatori şi pentru filologi?

Procesul pe care l-am semnalat mai sus n-a fost străin nici în evoluţia poeziei lui Arghezi. O trăsătură de ermetism s-a adăugat uneori producţiilor poetului român, mai ales în perioada medie a creaţiei sale, aceea dintre cele două războaie. Totuşi, interesul faţă de această creaţie, din punctul de vedere al literaturii comparate, provine din faptul că a ştiut să menţină, în general, contactul cu viaţa şi aspiraţiile timpului său. Această mare operă poetică, legată prin atîtea fire de reînnoirea modernă a lirismului, a ştiut să evite pericolele autonomiei estetice şi ale acelei disocieri în raport cu viaţa naţiunilor moderne, care constituie unul din evenimentele cele mai marcante ale evoluţiei literare a timpului nostru. Opera lirică a lui Arghezi, tot atît de modernă pe cît de naţională şi socială, posedă un loc propriu în amsamblul lirismului contemporan. Renunţînd la exprimarea unor idei generale şi la înlănţuirea lor în forma discursului poetic tradiţional, ştiind să se menţină în cadrul pur poetic al gîndirii figurative, mînuind verbul cu ştiinţă perfectă a puterii şi magiei sale, punînd în valoare toate mijloacele dobîndite de reînnoirea modernă a lirismului, Arghezi a ştiut să păstreze sensul uman al poemului, mesajul său naţional şi social.

Arghezi a înfăţişat omul epocii şi al ţării sale, luptele şi aspiraţiile acestuia, în formele unei arte poetice noi şi care nu poate fi înţeleasă decît în legătură cu vastul ansamblu literar al cărui nume reprezentativ este acela al lui Baudelaire. Acesta ar fi fost uimit să afle că numai cu cîteva zeci de ani după moartea sa, un tînăr român, învăţînd din cartea sa nemuritoare, va continua experienţa sa poetică, punînd-o în slujba unui popor. Se spune adeseori că simbolismul derivă din opera lui Baudelaire, dar în timp ce marea mişcare literară va evolua spre o formulă ermetică ce nu pune probleme decît pentru filologi, poezia lui Arghezi, adăpată la aceleaşi izvoare ca aceea a unor numeroşi poeţi actuali, continuă să se adreseze întregului popor şi obţine auditoriul cel mai larg. Sinteza naţională a simoblismului este marca distinctivă a creaţiei argheziene. Pentru a găsi o analogie cu opera lui Arghezi, aceasta va trebui căutată la unele din popoarele Europei centrale şi răsăritene, care au trebuit să ducă mari lupte pe plan naţional şi social, în epocile recente ale istoriei

lor. În acest sens, nu ezit să citez alături de Arghezi numele marelui poet maghiar Ady Endre, ca și acela al poeților ruși Alexandr Block, Esenin și Maiakovski. Reînnoirea lirismului ia la toți aceștia o semnificație națională și socială care trebuie neapărat pusă în lumină.

Este o experiență poetică demnă de a fi semnalată și pe care istoria generală a literaturilor trebuie s-o înregistreze.

„Luceafărul", an. X, nr. 3, 1 februarie 1962, p. 7. *Studii de literatură universală și comparată*, București, Editura Academiei, 1963, p. 593—596.

II

O IDEOLOGIE FEMININĂ. NOUA FEMINITATE.

[Hortensia Papadat-Bengescu]

Nu creaţiunea vom discuta-o în opera d-nei Papadat-Bengescu (e acesta un punct de program). Creaţiunea poate să sufere: o organizaţie oarecum laxă a amănuntelor; oarecare asprime a formei. Ideea, atitudinea intelectuală şi o nouă orientare a sufletului feminin, ce se desprind din paginile încărcate, mobile totuşi, ale *Apelor adînci*, sînt, dimpotrivă, totdeauna interesante.

D-na Papadat-Bengescu a creat o *ideologie feminină*. Noţiuni ce se exclud, apropieri neîngăduite — dacă posibilitatea şi legitimitatea împreunării lor o căutăm pe suprafeţele liniştite ale logicei obişnuite. Sînt însă şi altfel de logici; există o logică a instinctului, există una a pasiunii. Bănuim un determinism al furtunei, închipuim o cauzalitate a valului. Pe terenul acestora d-na Papadat-Bengescu şi-a ridicat edificiul său ideologic. Din încercarea de a motiva capriciul, din străduinţa de a lumina inteligibil aprehensiunea, ideologia *Apelor adînci* îşi primeşte caracterul. O Cassandră dedublată de o analistă!

D-na Papadat-Bengescu porneşte, oricînd, de la una din numeroasele contigenţe ale vieţii. Un gest, o privire, nemişcarea chiar îi dă prilejul de a săpa în adîncime, adînc pînă la ultimele straturi etice ale fiinţei noastre, purtînd cu sine, în conturnaţia scoborîre, lumina străbătătoare a scafandrierului: inteligenţa sa. Fărîmele neînsemnate ale existenţei capătă un înţeles; absurdul se motivează. E o expediţie proprie sufletului modern.

Am spus: un gest, o privire, nemișcarea. E semnificativ și aproape înduioșător lucrul acesta. În afară de întretăierea furtunatică a curentelor sociale, închisă în mucenicatul ei de așteptare, rugă și veghere, veșnic puse femeia, în fața universului, o conștiință singuratică. Sub vidul unei asemenea cupole, șoapta însăși se amplifică în unde solemne și năvălitoare. De aci pentru o conștiință feminină, importanța, adeseori exclusivă, a faptului mic. Cancanul, la inteligențele superficiale; meditația adîncă și resemnată, la sufletele cuprinzătoare.

Dar această aplicare analitică a femeii și asupra propriilor ei taine poate fi o primejdie. Charles Maurras (în *Le romantisme féminin)* a crezut-o. Examinînd produsul ultim al literaturii feminine, criticul francez constată o orientare individualistă și anarhică, „prestigiul eului", cu întreg convoiul său de particularități exhibate cu cinism, „profanațiunea" și „săcătuirea" la capătul noii directive. Taina trebuie să rămînă taină; puritatea instinctului se alterează sub soarele cunoașterii. „Nu e oare aici un neajuns pentru ele și pentru lume, de a face un sistem, o obișnuință și aproape o meserie din ceea ce natura ne oferă mai spontan, bătaia unei inimi?" În încheiere: „Această varietate de feminism e cea mai strălucită dar cea mai amenințătoare pentru întreg neamul omenesc. Sub pretextul creșterii unei juste și utile influențe a femeilor, aceasta o diminuează, o anulează chiar. Geniul feminin revine asupra lui însuși și se pune în formule pentru a se cunoaște și a se descrie. El nu mai iubește. În loc de a iubi, el cugetă iubirea și se cugetă". Iar cuvintele lui Maurras se pot aplica și la noi. Se înfiripează, sub ochii noștri, o literatură feminină românească. Aceasta, ridicîndu-se mereu deasupra nivelului comun realizat de bărbați, nu poate scăpa niciunei priviri. Dar tocmai unanima aspirație a sufletului feminin, în alte părți ca și la noi, dovedește formarea unei noi feminități (ceva cu totul osebit de agitația puțin ridicolă și de speța de mondenitate care se numește *feminism*). Femeia vrea să-și creeze un destin conștient. Nu cred ca menirea ei să fie păgubită. Apreciem siguranța funcționării instinctului; știm însă că inteligența îi adaugă noblețe. O frumoasă proastă — oricît de calde ar fi îmbrățișările sale, oricît de bogate darurile ei — are ceva din spaimele creațiunii începătoare. Omul nu e încă deplin

om. Sînt două straturi diferite de existență — juxtapuse dar nu încă organizate. Ființa leneșă și opacă a începuturilor trăiește neatîrnată sub masca omenească. Existau în vîrstele geologice (ținuturile calde și umede ne mai oferă încă exemplare) plante grase, cryptogame cu țesuturi aproape animale. Te apropii de ele cu împotrivire. Simți că vietatea haotică se va smulge deodată: o pasăre archeopterix bătînd năucită din aripi. E spaima misterului organic și scîrba fecundării cu spasme greoaie. La jumătate de drum, lipsește încă nobletea regnului superior. Din hibriditatea instinctului omenesc, neumanizat, noua feminitate vrea să se smulgă.

„Sburătorul", an. I, nr. 3, 1919, p. 67—68.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU[1]

Privită în sensul și devenirea sa, opera d-nei Hortensia Papadat-Bengescu ne-a apărut cîndva ca semnul unei feminități care începe[2]. Întovărășind conștiința instinctului, și în curentul unei inspirații feminine generale, scriitoarea noastră schița un tip de nobletea unui regn superior. E în talentul său darul ascuțit de a scruta principiile ce azvîrlă în sus comanda determinărilor celor mai capricioase.

Despre d-na Hortensia Papadat-Bengescu s-a spus că este o *analistă*. Linia frîntă și neașteptată a unui suflet ce veșnic începe și mereu se contrazice d-sa știe să o lege de temelia principiilor pentru a le întregi în blocuri și paralelipipede solide. Cînd, pornită din larguri necercetate, o tremurare se produce pe țărmul cuprins încă în aburi ai conștiinței, scriitoarea trage mai departe limita undei și — rece, pozitivă, cu o mînă de chirurg și un ochi de entomolog — apreciază, judecă și clasează. E o calitate care devine numaidecît un defect. Căci în permanenta sforțare cerebrală de a aprecia, judeca și clasa — observațiuni cu totul de detaliu se pun sub pavăza legilor eterne, expresiuni obișnuite se întorc în paradox, cuvinte proprii se dizolvă în perifraze:

[1] *Sfinxul*, ed. Alcalay.
[2] *Sburătorul*, I, 3.

dovezi felurite ale unei singure slăbiciuni ce primește numele de *prețiozitate*.

E interesant poate de a caracteriza felul analitic al operei d-nei Hortensia Papadat-Bengescu. El nu se aseamănă, firește, cu felul lui Bourget. Rece, din nevoia unei ținute sufletești, el e în realitate animat de căldura unui temperament pasionat. Științific — știința sa e metafizică. D-na Hortensia Papadat-Bengescu nu *explică* prin ideile psihologiei, dar în virtutea unor principii ce domină experiența fără a se fi înălțat dintr-însa.

Și felul analizei sale nu se apropie nici de acel, clasic, al lui Stendhal. Netăgăduit că, asemănător maestrului francez, din unica aplicare a inteligenței ce despică și vrea să înțeleagă rezultă pentru scriitoarea noastră un farmec ce trăiește din sine și pentru sine. Astfel analiza alunecă repede într-o deviație și înmoaie pe actor în lenea inteligentă a spectatorului. Eroii lui Stendhal însă sînt admirabili de forță, invenție și agilitate. Dacă alături de blocurile pe care activitatea lor le prăvălește ei trag și schema liniilor de putere și gravitate dintre granițele cărora nici o mînă omenească nu poate împinge nici un bloc de piatră — aceasta o fac în temeiul adevărului că plăcerea crește cu conștiința. Eroii lui Stendhal sînt voluptuoși. Satisfacția trezită cu încordarea unui mușchi și reușita unei inițiative ei vor s-o prelungească și s-o păstreze. De aceea o sorb îndelung, o contemplă și o raționează. Analiza lor prelucrează un material de fapte și împrejurări active.

Unde sînt însă în opera d-nei Hortensia Papadat-Bengescu eroii și faptele lor? Scriitoarea noastră nu înfățișează niciodată voințe și niciodată nu redă fapte. Ea nu e nuvelistă și nici romancieră. Analiza sa nu însoțește viața. Ea se oprește tocmai acolo unde viața începe cu activitatea. E o analiză de motive subconștiente. Mai înainte însă ca aceste motive să devină eficace, pentru ca unindu-se cu forța evenimentelor să străfulgere inițiative și să orienteze destine, ele se pierd în propriul lor nelămurit și lîncezeală.

Și acum marea problemă care se oferă acestei analize ce pare fără obiect — într-atît obiectul asupra căruia se aplică e imaterial, sustras voinței și conștiinței — e *dorința*. E o problemă de fiziologie pe care scriitoarea o ia și o reia, o ține îndelung sub lentila atenției, o întoarce pe toate fe-

ţele. E o obsesiune ce scutură fiinţa cu un fior prelungit. Şi cînd nu mai e fiorul şi trepidaţia aceea, e fierberea înăbuşită din toate interstiţiile trupului. Pieptul golit îşi lasă atunci greutatea în viscere: braţele se dau în lături şi coastele se ridică pentru a readuce greutatea în golul ce se sapă tot mai adînc. Din toate părţile se înfiripează o jale, o tristeţe amară pe care clocotul cînd şi cînd mai năvălitor al sîngelui o hrăneşte cu deznădejde şi crudă dorinţă. Şi cînd nu mai e nici clocotul acesta, cînd scăpat de imperativul unei fiziologii rebele sufletul dobîndeşte o relativă libertate, e toată dispoziţia aceea de şăgalnică melancolie. Ca într-un *scherzo* cugetul se ridică uşor, asemeni unui bolnav cu ponderea organelor subtilizată de cloroform, priveşte neştiutor în juru-i; iar în urmă cîte fantezii vesele şi bufone, triste şi glumeţe nu înfiripează, pe cînd fără sfîrşit se urmează şuieratul ca de bolnav cu frigurile prizoniere în carne.

Dispoziţiuni de felul acestora se înşiruie în proza d-nei Hortensia Papadat-Bengescu. Prin felul lor foarte subiectiv, prin lipsa unui contur mai precis, dispoziţiunile acestea au un caracter muzical. Chiar datorită faptului că d-na H. P.-B. nu organizează niciodată caractere sau acţiuni, ci prezintă numai *dispoziţiuni* opera sa se caracterizează muzical. Dispoziţiunea e o stare vagă, difuză, aparţinînd exclusiv timpului, şi ca urmare apropiată de inspiraţia şi emoţiunea muzicală. Un suflu muzical străbate întreagă opera d-nei H.P.-B.

Dispoziţiunea aceasta, muzicală prin însăşi esenţa ei, solicită imagini, situaţii şi idei. Ideile solicitate dau înfăţişarea analitică. Am văzut însă că ele nu prezintă nici sistema lui Bourget şi nu se înşiră nici cu paralelismul unui Stendhal. Însoţite de o căldură pasională şi excesivă în raporturile pe care le stabilesc, ideile scriitoarei îmi apar mai degrabă ca unul din felurile în care simţirea sa exclamă şi se încearcă... Ea caută şi se refugiază în cerebel după cum caută şi se încearcă în senzaţiunile văzului, ale organelor şi ale auzului. Puterea sa cea mai mare e, poate, în bogăţia asociaţiilor ce se oferă neliniştii sale permanente şi inepuizabile. Aduse de fluxul acestei forte dispoziţiuni, amănuntele plastice şi raporturile teoretice se adună, se aglomerează: derivă din linia simplă a judecăţii principale, încrîngături şi ramificaţii ce se îmbină şi se întretaie în arabescuri complicate

după legea unei simetrii savante. E o frază amplă, bogată și capricioasă.

Compoziția păcătuiește însă mai totdeauna. În *Scrisorile Biancei Porporata* se poate încă urmări linia unei evoluții și gradațiuni. Nesigură și aici. Cu toate acestea e în mișcarea sentimentului, în digresiunile și situațiunile pe care le aduce, ceva din trecerea *dorinței* de la propria ei intuițiune obscură prin nu știu ce neliniște care își asociază tot misterul naturii, se extenuează în reverii erotice pentru a ajunge la faza în care dorința s-a pozitivat. De acum Bianca Porporata știe conținutul și puterea dorinței sale. E în ultimele rînduri ale scrisorilor pe care le trimite lui Don Juan, în eternitate, o tragică și amară certitudine.

„Cavaler diabolic, îți promit că îmi voi lua un mire al păcatului cu numele tău predestinat. Sînt eu, Juan, aceea care-ți vorbește, sînt eu, cu rochia albă ca gîtul mîndru al lebedei, stropită cu lalelele sîngerate ale dorințelor.

Ce frumoasă e viața, Juan! Adesea, seara, cînd sufletul meu rămîne dezbrăcat ca și mine, cînd scot ultima pînză, îmi zic — fiindcă fără de prețul ce punem pe ele și timpul, și sufletul nostru goale nu mai sînt nimic — îmi zic: «De ce m-aș mai deștepta mîine?»“

Aruncînd ultima pînză, Bianca Porporata a devenit menada pregătită pentru celebrarea tragică și conștientă a instinctelor.

O intenție de organizare romanescă putem găsi și în *Romanul Adrianei*. E un adevăr de observație epică în psihologia femeii opresată de condiția socială, evadată către libertatea individualității ei. Motivarea finalului e însă insuficientă, și scriitoarea n-a folosit toate posibilitățile unui subiect puternic care, într-un mediu social bine caracterizat și cu redarea unei psihologii mai active printre oameni și împrejurări, ar fi putut da și un bun roman.

De-a dreptul rău compus e însă *Pe cine a iubit Alisia?* O impresiune obsesivă se degajă și de aici, dar evoluția nu există, sensul e absent. Nici expresia particulară nu mai rezistă. Totul se înneacă în confuzie și nedumerire.

*

Defectele ca și calitățile scrisului d-nei H.P.-B. sînt semnul aceluiași lirism esențial. Lui i se datorește lipsa de

obiectivitate și de rezervă asupra sentimentului care împiedică motivarea strînsă și o organizare epică. Dar tot lui i se datorește remarcabila putere de sugestie ce se desprinde din toată producția scriitoarei noastre.

Prin felul inspirației sale d-na H.P.-B. destăinuiește mai ales un tip muzical. Dotată însă cu gustul ideilor abstracte, d-sa a creat, neapărat, mai mult decît o proză de *analiză*: o *ideologie pasională*. Dacă totuși cineva ar ține la primul termen, ca fiind mai limpede sau mai general, el trebuie înțeles după cum s-a arătat aci.

„Sburătorul", an. II, nr. 23, 30 octombrie 1920, p. 353—356.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Dispariția Hortensiei Papadat-Bengescu, mult deplînsă de toți acei care i-au urmărit opera și au apreciat rolul ei în dezvoltarea romanului nostru contemporan, pune capăt unei cariere foarte fecunde și unui destin scriitoricesc excepțional. Au existat oare mulți scriitori care să fi debutat atît de tîrziu, dar cu rezultate la fel de surprinzătoare încă din primul moment? Scriitoarea depășise vîrsta de patruzeci de ani cînd a trimis primul ei manuscris *Vieții românești* în 1916. Am mai prins ecoul emoției produse în redacția revistei din Iași de apariția noii scriitoare. Ibrăileanu, străbătînd manuscrisul destul de imperfect în elementele cerute de corectitudinea formelor și grafiilor, a priceput îndată cu cine are de-a face. Topîrceanu era secretarul de redacție, și acest harnic muncitor, „pasionat de claritate", cum l-am auzit odată definindu-se, a revăzut, vînînd micile lor imperfecțiuni, toate manuscrisele care au alcătuit, în 1919, volumul *Ape adînci*. De unde venea, cum se formase această scriitoare care nu semăna cu nici unul din mînuitorii mai vechi sau mai noi ai condeiului?

Era o femeie din lumea așa-zisă „bună", soția unui magistrat, care pînă la vîrsta cînd se hotărîse să spargă geamurile spre aerul liber al expresiei și al notorietății trăise în

provincie o existenţă claustrată, fără alte evenimente decît acele ale unei vieţi interioare extraordinar de bogate. „Am un deficit colosal de existenţă“, spune una din eroinele *Apelor adînci*. Personajul notează „durerosul sentiment al unui destin fără fapte“, dar şi „deşteptarea vie, dureroasă, tumultuoasă a fiinţei interioare“. *Ape adînci* cuprinde pagini cu multe elemente lirice ale unei confesiuni personale, chiar atunci cînd sînt atribuite unor fiinţe deosebite.

Confesiunea aceasta se produce cu o neobişnuită abundenţă şi vehemenţă, ca ale marilor ape cînd îneacă ogoarele de primăvară. S-a spus: „literatură feminină“, fără putere de observaţie a vieţii reale, a oamenilor şi rînduielilor întinse dincolo de aria individualităţii proprii. Şi, în adevăr, *Ape adînci*, ca şi volumele care i-au urmat la scurte intervale: *Sfinxul*, *Femeia în faţa oglinzii*, sînt caracteristice pentru situaţia femeii în vechea societate, mai ales a femeii din condiţia autoarei, despărţită de viaţă prin deasa ţesătură de interdicţii şi prejudecăţi care o înconjurau. Acolo, undeva, într-un mic oraş de provincie, izolată prin morala constrîngătoare şi ipocrită a clasei ei, măsura sufletului singuratic se umpluse pînă-n vîrf şi se revărsa acum înecînd toate limitele. Paginile acestor cărţi alcătuiau nu numai un document psihologic de mare amploare, dar şi manifestarea unei femei în fond eliberată, curajoasă prin luciditatea cu care citeşte în sine şi prin precizia cu care stabileşte simptomele suferinţelor ei. Deci „literatură feminină“? Da şi nu. Căci, prin vigoarea intelectuală a analizei, Hortensia Papadat-Bengescu depăşea cadrele cam înguste a ceea ce se numea, cu tonul unei subestimări evidente: „literatură feminină“.

Au urmat anii războiului. Hortensia Papadat-Bengescu a lucrat în spitalele vremii cu multă sîrguinţă, dar şi cu acel interes aproape ştiinţific pentru toate suferinţele trupului, în care se înrădăcina participarea ei la crudele încercări ale epocii. Scriitoarea compune după sfîrşitul războiului un volum nou, pe care nu ezit să-l trec printre capodoperele ei: *Balaurul*, din 1923. Era vremea cînd tema războiului lăsat în urmă preocupa pe scriitori. Rebreanu dăduse: *Calvarul*, *Catastrofa*, *Iţic Ştrul dezertor*, *Pădurea spînzuraţilor*.

Cum vede scriitoarea războiul? Ea îl observase în sălile spitalului, şi mila pentru creatura umană sfîrtecată în lupte, pentru „omul căruia i se vedea inima“, pentru „micul

om de pămînțel galben", pentru țiganul Dobrică produce pagini zguduitoare. Niciodată evocarea bărbatului transformat în copil prin durere, cufundarea înfiorată în abisul descompunerii, dar și marile elanuri către puritate n-au produs accente mai cutremurătoare, nu însă prin efuziile lirice ale scriitoarei, ci prin prezentarea rece, exactă, teribilă a oamenilor și situațiilor.

Am deschis mereu, în cursul anilor, paginile *Balaurului*. Este o carte puternică, solidă, una din cele mai valabile ale literaturii de război. Ce păcat că limba ei este pe alocuri discutabilă prin neologismul extravagant, prin formații lexice personale și nu totdeauna posibile. Aș începe totuși cu *Balaurul* publicarea din nou, atît de dorită de public, a operelor scriitoarei.

În anii *Balaurului*, sau poate chiar ceva mai înainte, am avut cinstea s-o cunosc pe Hortensia Papadat-Bengescu. Camera de primire a lui E. Lovinescu, care începuse să scoată *Sburătorul*, se deschidea tuturor scriitorilor vremii. Într-o zi a apărut autoarea *Apelor adînci* și am observat îndelung pe aceea care ascundea, sub rezerva distincției ei personale, semnele febrilității, vădite acum în debitul oarecum precipitat al vorbirii, dar cunoscute mai dinainte din atîtea pagini uimitoare. La *Sburătorul* i se cerea scriitoarei să depășească literatura de confesiuni și să ajungă pe un teren de observație mai largă și mai variată a vieții, spre „realism", spre „obiectivitate" — cum se spunea atunci. Putea oare scriitoarea să vorbească despre altceva decît despre sine însăși și despre oamenii și lucrurile care stăteau în strînsă legătură cu sensibilitatea ei?

Răspunsul a venit în seria publicată după 1926: *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach*, *Drum ascuns* — romanele familiei moșierești Halippa. Titlurile acestea compun o unitate ciclică, cu personaje care trec dintr-o carte în alta, cu filiațiuni între ele, ca la Zola sau Galsworthy. Se închegase o mare compoziție epică despre societatea românească, privită mai cu seamă în clasele ei dominante, în care se urmărea arivismul, snobismul, prejudecățile, dezagregarea fizică și morală a unei lumi peste care cobora nu știu ce fioros amurg. Oamenii cei mai deosebiți prindeau viață și se putea vorbi de ei ca de niște ființe care ar fi trăit în adevăr. Scriitoarea, în talentul căreia observația clinică

ocupă un loc atît de mare, descrie mai totdeauna oamenii bolnavi, roşi de tuberculoză şi de cancer, de ulcere, de boli ale creierului şi ale inimii. Este drept a spune însă că în aceste tablouri în care se încrucişează, cu o mare putere de diferenţiere a caracterelor, destine mişcate de dragoste bolnavă, de blesteme ale sîngelui, de dorinţa crudă a parvenirii — lumina lipseşte. Nici o speranţă. Nici o zare. Pretutindeni se agită o lume binecrescută şi desperată. Mediul se schimbă în *Logodnicii* (1935) şi *Rădăcini* (I—II, 1938) cu identificări posibile în împrejurări concrete ale epocii. Dar şi aici nici o lumină, nici o mîngîiere. Sînt puţine alte cărţi mai triste în literatura epocii dintre cele două războaie prin care scriitoarea a trecut pricepîndu-şi bine vremea.

Arta literară a făcut mari progrese în romanele scriitoarei. Acolo unde un alt romancier ar putea spune: X a străbătut drumul de la uşă la fereastră, Hortensia Papadat-Bengescu umple acest spaţiu vid cu zeci de observaţii relative la stările personajului X în intervalul acestui scurt itinerar. Ce bogăţie de notaţii, de asociaţii, de reflecţii!

S-a vorbit despre influenţa tehnicii literare a lui Proust. Ipoteza, pe placul amatorilor de izvoare literare, n-are suficiente temeiuri. Darul analizei, minuţia observaţiilor, puterea de a umple spaţiile vide ale naraţiunii, densitatea realismului psihologic veneau de departe, din primele scrieri ale autoarei. Tehnica observaţiei interne se aplica acum lumii din jur cu aceleaşi rezultate în surprinderea detaliului psihologic infinitezimal.

În ultimii ani s-a simţit mereu nevoia publicării din nou a unora din operele Hortensiei Papadat-Bengescu. Este regretabil că autoarea n-a mai avut prilejul să conducă lucrările noilor ediţii pentru a le îmbunătăţi în atîtea puncte care ar fi avut nevoie de rectificările sale. Manuscrisele există, desigur, şi ele ar trebui puse în condiţii de siguranţă. Există şi toate ediţiile scrierilor sale supravegheate de autoare. Dar problema reeditării nu va fi aceea a stabilirii textelor autentice, cît a unor texte corecte, care n-ar contrazice intenţia acestei scriitoare lucide, conştiente desigur de tot ce scăpase, în febra creaţiei, vigilenţei ei scriitoriceşti (ca forme, interpunctaţii etc.).

Munca stabilirii acestor texte merită să fie făcută nu numai pentru a răspunde unei dorinţe foarte generale, dar

și pentru a aduce un omagiu scriitoarei despre care se poate spune, cu drept cuvînt, că a dus arta narațiunii și analizei nu numai pînă la un punct foarte înaintat al progresului ei, dar și pînă la forme și procedee de care au trebuit să țină seama toți cîți au scris după ea.

Este o constatare pe care o putem face acum cînd, despărțindu-ne de Hortensia Papadat-Bengescu, trimitem un salut de recunoștință și simpatie sufletului ei dureros și lucid.

„Gazeta literară", an. II, nr. 10, 10 martie 1955, p. 5. *Literatură universală și literatură națională*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 234—238.

UN POET AL ARDEALULUI

(L. Rebreanu: „Ion")

Într-o icoană complexă, vie, fără exuberanță, bogată în amănunte de observație, interesantă totuși prin linia ei generală, d-l Liviu Rebreanu ne-a înfățișat, cu primul său roman, *Ion*, viața românească a Ardealului. Sînt două sau chiar trei acțiuni de însemnătate care își încrucișează firele lor, derivă și încrucișează acțiuni secundare pentru a ne prezenta, într-o figurație de peste optzeci de persoane, mai întîi stratul populației rurale, apoi acea burghezie intelectuală așa de caracteristică vieții românești de dincolo, și care acolo primește numele de „inteligență", contactul dintre aceste două pături, în sfîrșit, și contactul lor comun cu fosta pătură stăpînitoare maghiară. Ba chiar, la un moment dat, firul acțiunii aduce față în față reprezentanți ai lumii de dincolo cu personaje din Vechiul regat, și scena care se înfiripează atunci e din cele mai interesante. Simțim cum fiecare caută să-și salveze mica vanitate personală — personajele sînt divergente — dar, cu vioiciunea care este aproximativ aceeași în Ardeal ca și în Muntenia, grupul de întîlniți reușește să se unifice într-un entuziasm sociabil și fără adîncime. E ceva din situația unor rude îndelung despărțite și care, temîndu-se reciproc, ajung la o reapropiere. În cele din urmă Titu Herdelea, fiul dascălului din Pripas, un băiat căruia i se publicase versuri în *Tribuna*, trece munții în gîndul avîntat al luptei naționale. De la București tînărul luptător trimite părinților săi o scrisoare în care nostalgia nu se deosebește bine de ușoarele deziluzii ale începuturilor: în curînd însă

romanul se termină. Dar chiar şi prin acenstă trăsătură se vădeşte intenţiunea autorului de a pregăti o icoană a vieţii româneşti de pretutindeni.

Deocamdată însă interesul cade asupra relaţiunilor proprii Ardealului. Nu trebuie să facem totuşi greşeala de a crede că d-l Rebreanu ne-a oferit numai un roman social, în înţelesul strict al cuvîntului. Dramatismul lucrării nu priveşte atingerea claselor sau a naţiunilor. Trebuie să completăm însă şi cealaltă părere întîlnită în mai toate recenziile închinate acestui roman şi care acordă întreaga însemnătate simplului conflict psihologic. Mai mult decît atît, romanul preţuieşte printr-o anumită intuire a rasei în care feluritele episoade se unifică şi-şi dobîndesc înţelesul lor adînc. Apoi constatarea acelei „obiectivităţi" din care s-a făcut însuşirea esenţială a romanului poate fi dreaptă, dar e puţin sumară.

Cele două volume care îl constituiesc poartă subintitulările: *Glasul pămîntului* şi *Glasul iubirii*, într-o intenţiune oarecum romantică. „Obiectivitate" nu poate însemna de altfel nu ştiu ce înstrăinare de propriul tău subiect. Obiectivitatea nu priveşte decît discreţiunea artistică a mijloacelor de realizare. E util să descătuşăm însă elanul generator al unei concepţii: viziunea sintetică.

D-l Rebreanu ia o adevărată atitudine faţă de problema Ardealului. Pentru noi toţi cîţi am crescut în idolatria idealului naţional, Ardealul era un cîmp de lupte, de mari fapte decisive, de sacrificii istorice. Noi nu ne putem închipui viaţa zilnică în Ardeal, viaţa relativ calmă, posibilă, indiferentă. Istoria — frontispiciul ei măreţ de date şi evenimente — se ridică totuşi pe temelia unei asemenea vieţi. Adevărul e că viaţa ardelenilor suferea permanent de vexaţiunile stăpînitorilor. Cu toate aceste, dacă am compara viaţa unui mic funcţionar din Vechiul regat cu viaţa colegului său de sub stăpînirea maghiară am afla, probabil, aceeaşi sfidare pe care puternicii pururi o aruncă destinelor umile. Istoria individualizase însă cauzele suferinţelor ardelene — care în esenţă rămîn aceleaşi pretutindeni — şi, potenţîndu-le şi divinizîndu-le, crease acea serie discontinuă de date şi evenimente în care noi nu ştiam să umplem golul vieţii mediocre, posibile, indiferente. Această concepţiune a trecut cu timpul în literatură sau a venit de acolo menţionînd în toţ cazul un

romantism naţionalist de care, la un moment dat, a fost nevoie.

Faţă de romantismul acestei viziuni d-l L. Rebreanu pare un *pozitivist*.

La întîlnirea caracteristică pe care am subliniat-o la începutul acestui articol, învăţătorul Herdelea, tatăl tînărului amintit, povesteşte „rudelor din ţară". Cu cîteva luni mai înainte neîndemînarea îl împinsese să redacteze unui ţăran o pîră împotriva unui magistrat. Fapta este destăinuită de însuşi ţăranul pîrîtor, aşa, din iuţeala vorbei... Lucrul atrage asupra „defăimătorului" Herdelea o pedeapsă care îl aruncă într-o panică îngrozitoare. E un om timid, incapabil să facă răul, dar lipsit de caracter. E un fricos; pentru neplăcerile vieţii are o impresionabilitate de animal domestic. Cînd redactase jalba fatală o făcuse din slăbiciune, din nehotărîre. Cînd i se aplică pedeapsa toată existenţa i se răstoarnă; trăieşte într-un leşin permanent, într-o beţie de lacrimi şi bătăi de inimă. În cele din urmă scapă cu faţa curată, dar i se anunţă scoaterea la pensie. Îi venise de altfel şi timpul — sau nu trebuia să mai aştepte mult. Rudelor din ţară el are grijă să le înfăţişeze lucrurile altfel, şi scriitorul are o expresie brutală arătînd cum Herdelea întoarce lucrurile pe „coarda naţională".

În sistematizarea noastră am spune că Herdelea *individualizează* o cauză reală, înfăţişîndu-se ca o victimă a împilării ungureşti... Nu importă. Acest Herdelea era tocmai sub ameninţarea pedepsei cînd se produse alegerea la scaunul de deputat pentru districtul în care se cuprindea şi comuna sa. Candidează un ungur şi un român: avocatul Victor Grofşoru. Scena alegerii e lipsită de orice măreţie. În învălmăşeală un jandarm răneşte un ţăran din asistenţă. Candidatul român intervine: „— Cetăţeni! A curs sînge nevinovat! Teroarea...

Nu izbuti să continue, căci un ofiţer de jandarmi îl opri scurt, declarîndu-i că nu e voie să aţiţe lumea. Grofşoru se ciondăni un răstimp cu ofiţerul, protestînd cu gesturi largi, pe cînd partizanii îl sprijineau stăruitor:

— Trăiască!... Trăiască!...."

Scena devine însă de-a dreptul lamentabilă cînd, în timp ce Grofşoru se ciondănea cu ofiţerul de jandarmi, apare bătrînul Herdelea, învăţător român, care, „cu faţa luminată

de un zîmbet sfios, uitîndu-se puțin speriat în dreapta și în stînga", se duce să-și dea votul său candidatului ungur, pentru a se recomanda astfel autorităților de care împrejurările îl adusese să aibă nevoie.

Platitudinea aceasta nu-l scutește însă de pedeapsa care într-o zi trebui să vie. Autoritățile se arătară foarte neatente față de devotamentul învățătorului Herdelea. Ca orice om cu mentalitate simplistă el crezuse în existența unor raporturi concrete, personale, între ființe și instituții. Cînd, în sfîrșit, nenorocirea îl izbi, criza sufletească se declară cu o acuitate extraordinară. E un suflet fără mîndrie, n-are nici o discrețiune. Se plînge oricui, luînd totdeauna povestirea de la capăt; cere un sprijin fiecăruia. Ar fi făcut alte o mie de platitudini dacă ar fi știut că mîntuirea îi poate veni de acolo. Buna inspirație îl îndreaptă către însuși Victor Grofșoru, a cărui cădere se datora tocmai voturilor întoarse de Herdelea. Îl mîngîie și îl dojenește cu blîndețe, îi făgăduiește tot sprijinul, îl adoptă: are pentru el generozitatea tatălui care jertfește vițelul cel mai gras pentru fiul risipitor... Și nu e numai diplomație în fapta candidatului care se pregătea pentru o nouă alegere, dar și o bonomie specială, un sentiment vag pentru acest conațional, pentru această existență românească.

Și din ce era făcută această existență? Din o seamă de umiliri, din sărăcie, din mediocritate, din platitudini. N-are de-a face... În intuirea rasei Grofșoru dobîndește nu știu ce garanție de izbîndă a neamului său. În aceste momente el se ridică, deși nemărturisit, pînă la conștiința trăiniciei vieții. El pare că adresează bătrînului învățător, dojenindu-l cu blîndețe și înduioșare, o formulă de înfățișare sibilinică: „Te iubesc pentru că ești".

Herdelea nu rămîne, de altfel, nici o clipă antipatic.

Odată cu Herdelea este pedepsit și Ion, țăranul pentru care fusese redactată jalba. Avusese mai întîi, pentru o infracțiune fără însemnătate, o pedeapsă de opt zile închisoare: în urma pîrii pedeapsa i se ridică la două luni. Ieșind de la judecătorie el e totuși liniștit și în mintea lui observă că: „temnițele pentru oameni sînt făcute". Scăpat de gîndul judecății el se întoarce la cugetele care îi sînt mai apropiate. De un an de zile între el și țăranul Vasile Baciu se dădea o luptă crîncenă.

Ion simțea o vocațiune obscură, înrădăcinată pentru pămînt. Era sărac de acasă. Și era lacom. Lăcomia pentru pămînt nu e încă o revelație, după cum nici lăcomia pentru monedă, așa de generalizată printre noi, nu e revelație. Numai avariția e o revelație. Și avariția e un sentiment adînc, o pasiune tragică. E o vocațiune, o poetizare, o idolatrie. O asemenea chemare profundă simte și Ion pentru posesiunea pămîntului. Neapărat, personajul e idealizat; el servește un simbol. Cu toate acestea activitatea lui e condusă de autor cu o înțelegere artistică superioară. Nimic nu face acest țăran mai răsărit care să nu poată fi explicat prin șiretenie sau încăpățînare. Misticismul personajului e fixat în esența lui, în rațiunea ființării sale, la origine...

Altfel e o natură concentrată, stăruitoare, premeditativă. Dorește, prin urmare, pămînt. Dorește însă pămînturile lui Vasile Baciu care are o fată. De aici violul fetei, certurile și bătăile pentru înzestrare, căsătoria. Scopul e urmărit cu stăpînirea și preciziunea unui scelerat. E foarte interesant întreg episodul duelului dintre Ion și Vasile Baciu. Sînt două pasiuni identice care se concurează. Dar Vasile Baciu are în el un germene de cedare, o slăbiciune; bea și își schilodește fata în lovituri. Celălalt îi pîndește slăbiciunile, le provoacă, le folosește. Cînd căsătoria s-a făcut, dar conflictul dintre cei doi oameni nu s-a terminat — căci Ion vrea pămîntul, tot pămîntul lui Vasile Baciu — femeia primește și loviturile soțului ei, care manifestează astfel, rece, calculat, neînduplecat. Ajunge un fel de arătare care bate șoseaua satului de la casa lui tată-său la casa bărbatului. Între timp a născut și își poartă pruncul la piept în rătăcirile ei, ca o *mater dolorosa* schingiuită și idiotizată. În cutînd se spînzură, și copilul care nu mai supraviețuiește multă vreme îl lasă pe Ion moștenitorul întregii averi a lui Vasile Baciu.

Numai că atunci cînd se hotărîse la planul lui, Ion trebuise să înăbușe pasiunea pentru femeia de astăzi a lui George Bulbuc, care, la rîndul lui, pe vremea aceea, arăta pentru fata lui Baciu o preferință la care trebui să renunțe.

Pasiunea aceasta e o senzualitate. Ion are o viață animalică puternică, plină de ecou. La muncă, autorul observă că: „oboseala îl întărîta ca o patimă". Totul se amplifică în complexiunea aceasta bogată. E ceea ce se numește „un temperament". Mai întîi fiecare senzație desfundă toate izvoarele

zăvorîte în carne; fiecare senzație e un prilej de senzualitate, de posesiune. E un epicureism barbar. Apoi, astfel sprijinite de întreaga viață animalică, senzațiunile se înrădăcinează, devin repede obsesive. Sexualitatea unui asemenea temperament e o putere tiranică, exasperată, distructivă. Ion este surprins de George și omorît.

Sînt numeroase paginile în care d-l Rebreanu dovedește o intuiție a situațiunilor psihologice care singură ar merita o analiză specială. Așa, de pildă, inteligența corespondențelor din natură: acompaniamentul pe care îl face natura tuturor momentelor sufletești acute. E poate numai o iluzie care răsfrînge un sens peste lucruri indiferente. O unificare de impresii sub violența unui sentiment. Personal, intuitiv, am oarecare greutate însă să n-o atribui unui animism al firii. Cînd George, pînditor, azvîrle pașilor care se apropie în noapte întrebarea:

„— Cine-i?... Cine-i?...

Un vînt rece se porni deodată, deșteptat parcă de glasul omului, fîșîind trist printre frunzele pomilor și trîntind poarta ogrăzii care rămăsese crăpată."

În sfîrșit, îl ucide:

„...Lovi a treia oară, fără să-și mai dea seama unde. Orăcăitul broaștelor reîncepu brusc, speriat, amenințător, ca o văicăreală vîltorită în văzduh de vîntul ce sufla mereu mai mînios și mai înțepat."

Simțim că e adevărat; și e foarte curios.

Nu e, desigur, un fapt divers povestea destinului care sfîrșește astfel. Siguranța și unitatea gestului care își conduce viața prin pasiune la posesiunea pămîntului și la posesiunea femeii are o măreție reprezentativă; e poate sinteza celor două instincte cardinale care au asigurat persistența rasei (pe care Grofșoru o ghicise degradată în natura slăbănoagă a învățătorului Herdelea). În cazul acesta, *Ion* poate fi socotită drept adevărata poemă a Ardealului.

„Viața românească", an. XIII, nr. 1, ianuarie 1921. *Masca timpului*, Schițe de critică literară. Arad, Editura librăriei diocezane ortodoxe române, „Biblioteca «Semănătorul»", 1926, p. 88—101.

PANAIT ISTRATI: „CHIRA CHIRALINA"

Toată lumea știe astăzi ceva despre Panait Istrati. Istoria vieții lui a fost de atîtea ori povestită încît, reluînd-o, ar trebui să repetăm. Cariera omului care rătăcește în răsărit și în apus, încearcă mai multe meserii, scapă de la moartea pe care voia să și-o dea singur și devine prozator francez cu renume, prezintă neapărat ceva miraculos și se înțelege că a putut vorbi cu forță fanteziei publicului din Franța și din România. Cîte visuri nu va fi trezit această glorie unică! Pentru că fiecare are dreptul să gîndească lucrurile cele mai bune despre sine, cîte surde acuzații nu se vor fi ridicat împotriva propriului destin obscur, și cîte speranțe în posibilitățile sale nesfîrșite! Din aceste mii de sugestii s-a organizat în jurul omului larma unui succes incomparabil, care ar putea pe nedrept să acopere glasul operei sale.

Ajunsă la noi, vestea succesului parizian al lui Istrati a lucrat ca un reactiv puternic, care a pus în libertate elemente constitutive ale mediului nostru literar. Democrații au recunoscut un frate în omul care fu anume prezentat drept o victimă a relei orînduiri sociale și au revendicat pe scriitor ca pe un reprezentant de-al lor. Cercurile de dreapta s-au arătat nemulțumite cu acest dezrădăcinat care falsifică imaginea societății românești. Delicații au trecut sub tăcere o operă scrisă fără nici o artă. Începutul unei faime scandaloase pătrunse și alarmă alte cercuri. În sfîrșit, pentru ca nici o voce să nu lipsească din ansamblu, d-l H. Sanielevici, căruia, după cum însuși afirmă, îi datorim desco-

perirea „zguduitoare că realismului îi urmează totdeauna clasicismul", văzu în *Unchiul Anghel* al lui Istrati confirmarea teoriilor sale și zorile unei ere de sănătate socială. Proclamarea lui Istrati o însoți d-l Sanielevici cu imolarea celor o sută cincizeci de scriitori pe care îi numără în revistele contemporane, și acest enorm apetit sanguinar surprinse prin constatarea că gustul pentru moderațiune clasică nu se întovărășește totdeauna cu practica cumpătării.

Această confuzie de tendințe și păreri este sporită de însăși fapta lui Istrati care trimite săptămînal cititorilor *Adevărului literar* cîte un manifest, o scrisoare, cuprinzînd vreo replică strengărească sau vreo amintire. Sfătos, precum sînt toți orientalii, nu este împrejurare care să nu-i excite verva. Această ușurință de a-și deschide inima trebuie să fi mirat pe gravul apusean Romain Rolland, care îi răspundea odată: „Nu scrisori exaltate aștept de la d-ta, ci opera esențială".

Istrati este un oriental, și darul povestirii este, în adevăr, principala sa caracteristică. Însușirea aceasta se vădește cu limpezime mai ales în *Chira Chiralina*, unde autorul renunță la formula romanului psihologic, clădit pe un conflict și culminînd într-o catastrofă, susținut adică de un interes dramatic pentru a reveni la forma propriu-zisă a povestirii, unde interesul se concentrează asupra episodului. Împrejurările vieții lui Dragomir nu înaintează furtunos către deznodămîntul final, ci se desfășoară cînd mai încet, cînd mai grăbit, după ritmul special al momentului. Sfîrșitul cărții nu coincide cu epuizarea interesului; la ultima filă dorești încă să asculți mai departe. Nici o urmă din acea dibăcie literară care utilizează gradația, complicația, amînarea deznodămîntului sau care vor mai fi procedeele sale. Transcrierea literară se acoperă perfect cu viața transcrisă, o urmărește credincios în mișcarea ei de înaintare și n-are voie s-o prelucreze pentru a-i smulge un accent mai patetic, pentru că ea însăși este plină de energia, căldura și patosul lucrurilor cu adevărat trăite. O lipsă totală de artificii care greșit ar putea fi înțeleasă ca o lipsă de artă.

Povestire și experiență făcînd una, *Chira Chiralina* este un document omenesc de primul ordin. Viața Orientului și destinele proletarului oriental ne vorbesc aici cu puterea unei mărturii autentice, căreia nici francezii, nici noi nu-i putem opune un alt exemplu. Apoi ceva din viața porturilor noastre

dunărene, pentru care Istrati ne dă cea dintîi notație literară. În legătură cu aceasta din urmă s-a ridicat obiecția că Istrati falsifică icoana societății românești. Adevărul este că din complexul vieții românești Istrati alege alte aspecte decît acelea care au găsit pînă acum transcriere. El nu observă nici pe țăran, nici pe răzeș, nici pe proprietarul de pămînt și nici burghezia recentă. Mediul *Chirei Chiralina* este acel al porturilor noastre, în care, după cum aveam prilejul să observăm și în altă parte, de sute de ani continuă un proces de infiltrație balcanică. Negustori, contrabandiști, vînturălume cu profesii imprecise, oameni stabiliți de o generație sau simpli trecători, se înțelege că viața tuturor acestora nu poate fi dominată de acel ton etic-social care nu rezultă decît dintr-o desăvîrșită integrare în structura societății și dintr-o deplină solidarizare cu interesele ei. Mînați de-o aprigă nevoie de a-și cuceri un loc pe lume, toți oamenii aceștia sînt naturi impetuoase, fără multe scrupule, întreprinzători și harnici la ocazie, și în genere străbătuți de un nostalgic sentiment al lungimii și lărgimii pămîntului. Firi individuale în toată puterea cuvîntului, oameni care știu că bucata de pîine pe care o mănîncă nu și-o datoresc decît lor și care sînt aduși astfel să prețuiască energia personală mai presus de orice. Morala lor nu este socială pentru că nu-i privește protecția și caută să se sustragă sancțiunilor ei. Cred în omul absolut și în omenia care este aceeași în toate părțile, sau cînd o deziluzie amarnică le rănește sufletele se îndoiesc de omenie și detestă radical pe om. Așa ceva este și Dragomir, un astfel de romantic cosmopolit și umanitarist.

Un asemenea scriitor este și Panait Istrati. Cum a putut vedea aici d-l H. Sanielevici pe reprezentantul unei muncitorimi calificate și devenită aproape burgheză rămîne numai un exemplu instructiv pentru felul în care prejudecata unui sistem poate rătăci o judecată particulară.

Un individualist este totdeauna față de societate în situația unui protestatar. Simpatia sa se îndreaptă către ceea ce în om este fundamental, instructiv și spontan, și se retrage chiar de la ceea ce ar putea apărea ca drepturile cele mai legitime ale societății. Pentru un individualist omul are totdeauna dreptate împotriva societății. Copil — Dragomir crește în casa mamei și a surorii sale: două curtezane care țin

un zaiafet permanent pentru străinii vizitatori ai portului. Din cînd în cînd însă apare tatăl și fratele mai mare — meseriași care trăiesc despărțiți de familie — risipesc ceata adoratorilor, care nu știu cum să escaladeze mai repede ferestrele, și lovesc crunt pe cele două femei. Lucrurile merg într-o zi atît de departe încît, în încăierarea generală, Dragomir aplică o lovitură grea fratelui mai mare, în timp ce fata, Chira Chiralina, e gata să-și asasineze tatăl.

Povestirea nu lasă nici o îndoială în acest conflict cui anume revine simpatia. Mama și fata ei ne sînt înfățișate ca niște ființe simpatice și demne de compătimit pentru că viața neregulată pe care o duc pornește din spontaneitatea incorigibilă a naturii lor. Senzualitatea lor naivă, lipsită de orice perversitate, are grația și seninătatea unei înclinări firești. Bărbații care strică din cînd în cînd tihna amoroasă a celor două femei ne sînt înfățișați, dimpotrivă, ca niște zbiri sanguinari, brute fără nici o viață interioară, venite să răzbune nu știu ce onoare ofensată. Pe acești întunecați polițiști sîntem angajați să nu-i iubim. Societatea nu poate avea dreptate împotriva instinctului.

De cele mai multe ori însă problema socială nici nu se pune. Ceea ce înaintează în primul plan este raportul dintre om și umanitate. Vinovată de căderea și tristețea ființei omenești nu este orînduirea socială, ci indiferența semenilor. Adevărata plagă care bîntuie speța noastră nu sînt nici bolile, nici sărăcia, nici apăsarea celor slabi, ci numai singurătatea inconsolabilă a omului. Lucrul acesta îl resimte Dragomir cu un infinit spasm sufletesc cînd, fraged adolescent încă, abuzat, prădat și rătăcitor pe drumuri, nici o inimă omenească nu se apropie de dînsul. E unul din cele mai mișcătoare momente ale volumului. „Nu este adevărat — comentează Istrati — că ființa omenească ar fi o creatură care înțelege viața. Inteligența nu-i servește la mare lucru; prin faptul că vorbește nu-i mai puțin animal. Dar unde bestialitatea sa depășește pe aceea a animalelor e cînd e vorba de a ghici și de a simți deznădejdea semenului. Ni se întîmplă uneori să vedem pe stradă vreun om cu fața palidă și cu privirea pierdută, sau vreo femeie plîngînd. Dacă am fi niște ființe cu adevărat superioare ar trebui să oprim pe acest om sau această femeie și să le oferim cu grabă ajutorul nostru... Nimic din toate acestea nu se întîmplă."

O inimă înțelegătoare se apropie cu toate acestea de Dragomir. E Barba Iani, un vînzător de salep, pe care experiența vieții îl înzestrase cu o înțelepciune adîncă. Și este cea mai frunoasă figură a povestirii lui Istrati. Un om care ne reamintește de-aproape pe filozofii stoici, răsăriți în amurgul imperiului roman și cărora le datorim descoperirea măreției personalității omenești. Barba Iani transmite ucenicului său învățătura sa, și ceea ce spune el cu această ocazie rezumă și tendința întregii activități literare a lui Istrati: „...Vom merge pe străzi, prin piețe, pe la serbări și bîlciuri și vom striga: *Salep!... Salep!... Salep!... Uite salepgiul!* Bunul pămînt al Levantului se va deschide mare și liber înaintea ta, da, liber, pentru că orice s-ar spune de această țară turcească absolutistă nu este o alta în care se poate trăi mai liber; cu o singură condiție: aceea de a te șterge, de a dispărea în masă, de a nu te face observat prin nimic, de a fi surd și mut..."

Nu este vorba, așadar, de manifestarea vreunui sentiment democratic, care ar putea servi vreunei demagogii. În țara cea mai absolutistă din lume rămîne sufletului nostru destulă putere pentru a se elibera. Dacă mîntuirea nu se află la semeni, ea zace ascunsă în tine; trebuie numai s-o dezgrădinezi. Unui individualist îi rămîne această ultimă speranță și supremă mîndrie.

Aceasta mi se pare că este concepția care se desprinde din cartea lui Istrati. Interpretările care i s-au dat pînă acum mi se par mai toate alături de adevăr. Ea a adus în lumea noastră literară o variație de probleme care nu poate decît să învioreze. E păcat numai că, scrisă într-o limbă străină și aparținînd, prin urmare, unei alte literaturi, cartea lui Istrati, așa de interesantă pentru noi, nu ne poate vorbi decît prin reflex.

„Viața românească", XVI, nr. 10, octombrie 1924, p. 159—162.

CEZAR PETRESCU

(Cu prilejul volumului „Omul din vis")

D-l Cezar Petrescu este cunoscut de publicul nostru ca un scriitor cu preocupare socială. Nimeni n-ar putea găsi, cu toate acestea, în volumele sale anterioare, teme ale timpului de astăzi tratate într-un spirit militant și cu o intenție practică. La temeliile temperamentului de scriitor al d-lui Cezar Petrescu se va recunoaște mai degrabă o anumită tristețe de om singuratic. Înflăcărîndu-se pentru problemele zilei, în căutarea unor soluții pe care să le servească cu o energie fanatică, nu ni-l putem bine închipui pe autorul *Scrisorilor unui răzeș*. Mai proprie îi este atitudinea contemplativă, domoală ca ton, reflexivă ca tendință și care a caracterizat mai totdeauna pe prozatorii moldoveni, printre care el însuși se poate socoti astăzi ca un reprezentant de seamă.

Dacă d-l Cezar Petrescu ni s-a înfățișat mai întîi ca o sensibilitate pusă în vibrare de atingerea societății, împrejurarea n-o explică faptul că înclinația sa ar dovedi gust și consimțămînt pentru viața de societate. Preocuparea socială este mai mult exclusă de scriitorul a cărui individualitate stă într-un schimb normal de relații cu mediul omenesc. Așa se face că problema socială n-apare niciodată în vremea clasicismului, deși sănătoasa încadrare colectivă a acestei epoci literare este bine cunoscută și adeseori lăudată.

Problema socială apare în literatura odată cu romantismul, adică în momentul în care pe tot frontul culturii străbate și scoate prelungul său sunet de jale vizionarul cu mintea aprinsă de singurătate. Am spune că societatea devine pro-

blemă abia pentru acela care nu poate lua parte la viața ei. Și ceea ce formulăm aici în chip general credem că se potrivește și scriitorului nostru.

Scrisorile unui răzeș sînt tocmai confesiunea unui asemenea om, a poetului și visătorului pornit din mediul lui idilic de acasă, dar contrariat de o societate ale cărei tradiții nu le poate servi tocmai pentru că în acel moment el însuși se rupsese de orice tradiție, surmenat de o luptă sterilă și îngrădit de triviala lume nouă care nu era în stare să-i acorde un loc de seamă în limitele unei duioase melancolii retrospective. Se știe că în mîinile acestui om condițiile speciale ale culturii noastre au depus, începînd cu Eminescu, conducerea gustului literar.

Înapoi către armonioasele coline ale copilăriei se dorește semnatarul *Scrisorilor unui răzeș*. Dar ajuns aci, el nu mai regăsește sufletul de altădată. Nici pe al celorlalți, dar mai cu seamă nu-l regăsește pe al său. O amărăciune iremediabilă s-a depus din lupta pe care, la urmă, a trebuit s-o recunoască inutilă. Viața de acasă el o vede cu privirile unui călător înapoiat de pe drumuri lungi și pline de dezamăgiri. Prin vălul care i s-a pus pe ochi consideră el sălbatica încordare de interese a lumii noi, aceeași aici ca și dincolo, progresele prostului-gust năvălitor, ridicolul la care propria-i surescitare îl face mai sensibil. În această atmosferă de epilog, cu tristețea care întovărășește sfîrșitul unei experiențe, se desfășoară al doilea volum al d-lui Cezar Petrescu: *Drumul cu plopi*.

*

Dintre cele trei povestiri care alcătuiesc volumul *Omul din pis* ultimele două aduc ceva din atmosfera cunoscută nouă și mai dinainte. În *Păianjenul negru* se reia motivul dezolării provinciale, reconstituit de data aceasta din tragedia intimă a unui actor ambulant. În *Povestire de iarnă* reapare tema reîntoarcerii către locurile natale, justificată, în cazul doctorului Negrea, de teribila întîmplare care aduce moartea bătrînei țărănci, mama lui, dacă nu din vina lui voită, cel puțin prin fapta-i neștiută și care îl încarcă, așadar, cu o remușcare a cărei înțelepciune poate fi că silnica-i desfacere din mediul natal era un păcat a cărui pedeapsă nu putea întîrzia.

Este poate ceva convențional în aceste povestiri în care psihologia oamenilor pare subordonată unei teme lirice și etice, deși dibăcia literară și lipsa oricărui pedantism moral intervine fericit chiar în cele mai dificile momente. De o valoare superioară și remarcabilă în sine este povestirea care împrumută titlul său volumului și la care ne-grăbim s-ajungem.

*

„Omul din vis" este ființa care apărea în visurile de copilărie ale persoanei care, în povestire, istorisește la persoana întîi, pentru a-i aduce ajutor și mîntuire, ori de cîte ori din aburii închipuirii se concentra o situație tragică și absurdă. „Omul din vis" este un fel de geniu binefăcător, de imaginea căruia nu se leagă însă sentimentul idilic al visurilor odihnitoare, ci acela amarnic și enigmatic al tragicului irezolvabil. Povestitorului i se întîmplă lucrul extraordinar și plin de spaimă să întîlnească în viață ființa care îi apăruse de atîtea ori în vis. La țară, unde se dusese să-și refacă o sănătate nervoasă, nimicită în abuzuri, apare povestitorului nostru, în carne și oase, ființa pe care altădată o născocise fantezia bolnăvicioasă a copilului. Dar acest geniu n-are romantica înfățișare care se năzărește și copiilor în visuri, și poporului în basme. Este un prozaic domn cu haine nemțești: numai cu semnele trecutelor dezamăgiri pe față. Îl însoțește cățelul Soliman, cunoscut și el din visuri, și care de-aici înainte, la fiecare reîntîlnire, îl va țintui cu privirea mută a unei taine comune.

În acest cadru extraordinar se desfășoară o povestire susținută de un ascuțit simț realistic. La București povestitorul revede pe domnul Iorgu Ordeanu, pe care acum îl cunoaște bine și care nu este altul decît descendentul unei vechi familii boierești, un om pe care patima jocului de cărți îl apropiase de limita unei averi altădată strălucitoare și îl încovoiase sub povara mizeriei lăuntrice. Venise să rămînă în capitală, departe de pămînturile moștenite pe care nu știuse să le stăpînească. Cum povestitorul suferă, se acuză și se zbate zadarnic sub povara aceleiași patimi care pe Ordeanu isprăvise prin a-l încovoia, prietenia care se țese între ei continuă firesc la club. Într-o noapte de mare încordare, res-

tul averii bătrînului „decavat“ trece în buzunarele prietenului său mai tînăr.

Este o frumoasă pagină aceea care urmează. În stăpînirea unei averi, cîștigată chiar pe această cale, povestitorul întrevede putința netezirii unei vieți complicată din propria lui vină. O fericită simțire de libertate interioară îl năvălește. Visuri uitate revin. Sufletul se trezește din amorțeală. Și totul consună cu o natură înfrăgezită de gerul uscat al dimineții de iarnă cu care sfîrșise noaptea teribilă. Iată această pagină:

„În stradă viscolul sfîrșise. Era înghețat; un ger fără adiere de vînt cum se așterne întotdeauna după crivăț. Zăpada scîrțîia sub pași. Lumina de stînjenel a zorilor înainta rece peste casele cu ziduri de granit, întunecate, cu ferestrele negre. Aerul aspru îmi străbătea adînc în plămîni, înviorător ca un șipot. Cerul era înalt și limpede, stelele păleau; întîia oară după multă vreme ridicam ochii în sus. Pășeam ușor. Mă simțeam eliberat. Hotărîri mari, nelămurite, creșteau în mine. Acum puteau sfîrși toate. La piept, în buzunarele hainei, aveam prețul vieții celei noi pe care trebuia s-o încep. Se trezeau dorinți adormite, nădejdi de odinioară, din adîncuri peste care ninsese cenușă. Dimineața cu aerul rece, cu zăpada albă și sonoră sub pași, cu orașul adormit, cu sănii singuratice, sunîndu-și metalul sprinten al clopoțeilor în nămeții prin care treceam descheiat la piept, toate aveau să însemne începutul celei dintîi zile de eliberare. Aproape de casă, în colț, un birjar dormea înfășurat pînă la ochi în sanie, și cînd am trecut pe lîngă botul calului răsuflînd aburi calzi mi s-a părut o respirație prietenească și bună. M-am întors să netezesc nările umede, le-am apropiat de obrazul meu. Calul și-a clătinat capul, scuturînd un zurgălău ce-mi sună limpede și dezmierdător în urechi, ca un glas de cleștar, ca un glas de cleștar de la săniile copilăriei. Mă durea singurătatea. Nu mai era, de mult, nimeni de care să mă apropii, nici o mînă care să îmbărbăteze. Acum toate aveau să sfîrșească. Și cea dintîi însulițare de raze purpurii în ferestre m-a întîmpinat în prag cînd apăsam clampa albă de promoroacă, într-un hohot de lumină, ca o dimineață nouă pe lume.“

Am spune că elanul interior inundă întinderea sufletului care ia astfel cunoștință de limitele și, prin urmare, de izo-

larea lui. Orice expansiune se istovește în sine și se stinge cu mărginirea. De aceea nu e fericire care să nu fie tulburată de conștiința singurătății morale. Melancolia, simțirea dublă a limitelor noastre și a infinitului ocean lăuntric, este o stare care ni se potrivește mai bine decît elanul perpetuu ascendent.

Zorilor acestora de fericire trebuia să le urmeze însă un repede amurg. Cînd după o noapte tulburată, în care omul din visurile copilăriei apare din nou, povestitorul nostru se grăbește către casa prietenului, mînat de trebuința nelămurită de a restitui prețul fericirii pe care simțea că nu-l poate reține, el ajunge cu o clipă prea tîrziu. În urma sinucigașului rămîne Soliman, dobitocul misterios și încăpățînat care, gonit, revine, dispare o zi întreagă și e regăsit în puterea nopții așteptînd pe prag; spionează cu ochii, nu vrea să se dezlipească. Vlaga se scurge treptat din sufletul celui care ne-a povestit, și el coboară mereu. Dar un lucru ciudat se întîmplă: Iorgu Ordeanu nu-i mai apare niciodată în vis.

De ce Iorgu Ordeanu nu-i mai apare în vis niciodată alcătuiește o împrejurare care completează cu un tainic accent înțelesul întregii bucăți. Căci acest Iorgu Ordeanu este chiar demonul care agită patimele în sufletul povestitorului. El este întruparea fantastică a principiului care îl nefericește, dar care în același timp îi susține energia vieții. Cînd este adus să-și nimicească, în ființa propriului său demon, însuși motivul intern al stăruinței în viață, el trebuie firesc să cadă. O negrăită luptă cu sine duce povestitorul, dar cînd suprimă una din puterile acestei încordări în luptă el trebuie să se desfacă în sine și să se risipească. E un blestemat care nu poate trăi fără blestemul său. Acest tragic suflu de fatalitate respiră din povestirea lui Cezar Petrescu.

Tristețea nemîngîiată din *Drumul cu plopi* se concentrează aici într-o halucinantă viziune care îndepărtează cu mult marginile scrisului său de pînă acum și-i adaugă un aspect nou și neașteptat.

„Cuvîntul", an. II, nr. 325, 4 decembrie 1925, p. 1—2.

I. VINEA: „DESCÎNTECUL ŞI FLORI DE LAMPĂ".

(Bibl. „Dimineaţa", nr. 37)[1]

D-l I. Vinea este autorul unui manifest literar în care se declară război „logicii" şi oricărei aplicări intelectualiste a spiritului. Mărturisim că nu înţelegem bine ce poate să însemne lucrul acesta, de vreme ce pentru a dovedi caracterul inoperant al logicii oricine este nevoit să însăileze o seamă de cugetări mai mult sau mai puţin limpezi şi capabile să se întrunească într-un raţionament. Dacă „manifestul" menit să sprijine creaţia ar fi el însuşi alogic, atunci ne-am găsi cu adevărat în faţa unei atitudini spirituale unitare; dar atunci nimeni n-ar mai dovedi nimic, şi cauza antiintelectualismului ar rămîne fără apărători.

Caracteristic este faptul că antiintelectualismul modern se împerechează cu nevoia foarte intelectualistă de a-l motiva, în aşa fel încît, niciodată mai mult ca în vremea noastră, creaţia literară nu s-a sprijinit pe atîta reflecţie asupra literaturii. Situaţiunea scriitorului care invocă în favoarea sa drepturile subconştientului creator, nu numai prin exemplul operei, dar şi prin litera manifestului dovedeşte puţina încredere pe care autorul respectiv o are în virtutea de transmisiune a puterilor sale genuine. Căci un manifest ne invită să variem obişnuita noastră atitudine în faţa literaturii, el ne angajează să reprimăm vechile noastre reflexe şi să adoptăm, cu o voinţă conştientă şi expresă, o atitudine nouă. Un manifest tinde totdeauna să introducă lumina conştiinţei acolo unde pînă atunci exista regimul confortabil al

[1] Cronică apărută împreună cu cele despre A. Cotruş, *În robia lor*, L. Blaga, *Feţele unui veac* şi Cincinat Pavelescu, *Epigrame* (n. ed.).

deprinderilor inconștiente. Dar cînd manifestul este „antiintelectualist", cînd el se declară dușman funcțiunilor superioare ale vieții conștiente, se produce împrejurarea destul de ciudată în care rațiunea omenească își rezervă rolul exclusiv de a-și dovedi propria inutilitate, și cu o complezență oarecum sinistră se invită la suicid.

Nu este cazul de a ne alarma. Antiintelectualiștii tinerei generații rămîn în esență firi foarte stăpînite, minți foarte clare, uneori subtili disociatori în treburile artei, și deosebirea care îi separă de cei bătrîni este de fapt o purtare mai conștientă de sine, ceva pe care acești bătrîni o resimt tocmai ca pe un efect de rigiditate, ca pe un fapt făcut în paguba vechii inimi simțitoare.

D-l I. Vinea, fruntaș al noii generații, este în același timp și un reprezentant al spiritului tineresc în literatură. D-l Ionel Teodoreanu este un altul. Dar pe cînd farmecul literaturii d-lui Teodoreanu stă într-o grație care se atinge cu moliciunea, în opera și figurația literară a d-lui I. Vinea admir mai cu seamă radicalismul spiritului de insubordonare. Cine a înțeles lucrul acesta își explică activitatea redactorului revistei *Contimporanul* și a autorului volumului *Descîntecul și flori de lampă*. Acest cineva nu va mai sta uimit în fața bucății *Cravata de cînepă* în care cea mai conștientă, dar și cea mai capricioasă atitudine ia masca unei inspirații care nu vrea să aibă nimic de-a face cu logica. Același cititor sau critic va prețui însă tocmai perfecția dialecticii care, într-o bucată cum este *Treptele somnului*, amestecă logica visului cu a stării de veghe într-un complex cu adevărat tulburător; va admira, în sfîrșit, pe stilist, pe dibaciul muzician al frazei care a dus scrisul artistic românesc la o excelență care ne sugerează pe aceea a lui Claudel în *Connaissance de l'Est*. Vedeți, de pildă, bucata *Absența*, din care regretăm că nu putem cita decît începutul:

„Cîmpul fuse liniștit în liniile lui neclintite. Mă gîndeam lîngă banca sfărîmată pe care căutasem în van un loc sigur; neapărat totul trebuia distrus aci, între arborii drepți care au adăpostit umezeala și umbra, și sub cerul acesta curat care curge în buchetele lor mari. Ramurile să zacă, frunzele să plîngă și păsări să aducă zbor întunecat și vaier împrejur... Și îngerul verde al fîntînii secate pe care mușchiul se usucă,

îngerul să se culce și să moară în lacrimi, ca un copil. Prea e totul ca altădată aici. Și nimic mai firesc ca dorul meu de nimicire, cînd vin și chem din gînduri chipul absent, aici. Cadru țeapăn, din care lipsește portretul, frînge-te, greu, peste mine..."

„Gîndirea", an. VI, nr. 2, martie 1926, p. 83—84.

MATEI ION CARAGIALE[1]

Ne-a părăsit de curînd, pentru a întreprinde marea călătorie a posterității, un scriitor de seamă și un om foarte original Matei Ion Caragiale, colaborator credincios al *Gîndirii* și fruntaș al grupării noastre literare, în mijlocul căreia se bucura de acea înțelegere și iubire de care nici firile cele mai mîndre nu se pot lipsi, a trecut printre noi ca o apariție scumpă și rară. Marea lui rezervă, înaltul său scrupul literar, un instinct aristocratic care îl ținea departe de toate formele zgomotoase ale publicității, i-au înlesnit să realizeze ceea ce alcătuiește visul multor scriitori. Omul a izbutit să se ascundă aproape pe de-a întregul în artist, și amintirea lui este menită să reție numai chipul poetului muzician care a topit din nou, în tainicele lui retorte, limba aspră a gloatelor pentru a distila un suc mai dulce, cu puteri vrăjite și răscolitoare.

Tineretul care crește acum nu va mai ști nici cum arăta la față și la port mîndrul și singuraticul om între două vîrste, cu părul încărunțit, cu figura slabă și nemișcată, vorbind rar și strîngînd buzele cînd tăcea, ca și cum ar fi vrut să pecetluiască mai puternic tainele firii lui complicate și adînci. Pășea tacticos și rar, cu pleoapele mai totdeauna lăsate și purtînd un trup rigid, ușor aplecat pe spate, în niște costume care nu erau propriu-zis ale vremii noastre, vreo jachetă desprinsă din eleganta garderobă a altei epoci sau vreo pălă-

[1] La moartea lui (1936).

rie dintr-o speţă rară şi demodată. Marea economie a mişcărilor lui, glasul baritonal care rostea puţine cuvinte, alese cu grijă şi cumpănite cu înţelepciune, dădeau impresia că Matei Ion Caragiale înţelegea să fie artist nu numai la masa lui de lucru. Cunoscătorul distingea dintr-o dată un exemplar, poate întîrziat, din acea generaţie estetică de pe la 1880, care profesa concepţia unei supremaţii a valorilor artistice în viaţă.

Comparaţia cu Alexandru Macedonski n-ar fi nepotrivită, deşi acesta din urmă n-a dispreţuit totdeauna să se amestece în tumultul evenimentelor sociale şi politice, pe cînd Matei Caragiale preferă să rămînă în cercul ferecat al ascezei lui artistice. Dispreţuind din acest unghi situaţiile şi onorurile, poate pentru că orgoliul lui de singuratic nu s-ar fi declarat mulţumit decît cu cele mai înalte dintre ele, el consacra un adevărat cult aristocraţiei de sînge şi tradiţiilor glorioase însemnate în stemele vechilor familii.

Şi aici apare unul din punctele cele mai problematice ale psihologiei lui Matei Ion Caragiale. Poate mărturisiri pe care nu le deţinea decît el, poate un instinct al sîngelui său, care era fără îndoială al unui om dintr-o rasă veche, poate numai acea tendinţă de a-şi acorda o ereditate electivă, de care n-au fost străini atîţi scriitori în ultimul veac, un Balzac, un Gobineau, un Stefan George, l-a făcut pe Matei Caragiale să cultive închipuirea descendenţei dintr-o veche şi aleasă seminţie. Ereditatea are, la urma urmei, un preţ numai ca fapt psihologic. Şi aceea a lui Matei Ion Caragiale era veche şi nobiliară, judecînd după rezerva şi măsura lui, după bunul lui gust în ale vieţii şi ale artei. Era deci în dreptul lui să-şi caute ascendenţa pe urcuşurile istoriei şi chiar să-i pară, din cînd în cînd, că o găseşte. Pasiunea lui devenise, în această privinţă, atît de puternică încît omul care se cultivase mult şi temeinic, dar nu consimţise să se constrîngă la disciplina vreunui studiu oficial, adunase învăţătura unui erudit în materia aridă a genealogiilor şi heraldicei. Hîrtiile rămase de pe urma lui trebuie să mai cuprindă unele din acele planşe cu studii de blazoane, desenate şi pictate cu arta unui miniaturist.

În mod general, de altfel, natura lui Matei Caragiale era aceea a unui erudit. Plăcerea lui de căpetenie era să strîngă amănunte în domenii de rară frecventare. Cititor de cronici,

călătorii și memorii, curios de astronomie și magie, el se pasiona în vremea din urmă, cînd o oboseală timpurie îl reținea cu lunile la o proprietate a sa din apropierea Bucureștilor, pentru chestiunile de botanică și agronomie. Conversația lui era în toate aceste domenii de o rară suculență. Afirmației ușuratice și pripite el îi opunea cunoștința precisă a unui mic fapt elocvent. Și tonul lui îndeobște nu numai curtenitor, dar grav și solemn, se modula ironic cînd era vorba să corecteze o eroare.

Cu această fire și cu acest fel de viață Matei Caragiale n-a luat parte activă la mișcarea literară a timpului. A publicat rar și puțin, și nu știm cît interes purta producției cam impulsive a anilor de după război. Mai probabil este că îi plăcea să revie la aceleași și aceleași cărți, îndrăgite din anii tinereții, vechile noastre cronici a căror atmosferă inspirase primele sale versuri și la acei poeți și prozatori din ramura mistică a romantismului și simbolismului, un Edgar Poe, un Barbey d'Aurevilly, un Villiers de l'Isle-Adam, pe care părea a-i cunoaște foarte bine.

Așa a fost Matei Ion Caragiale, și portretul lui poate deveni cu atît mai interesant, cu cît el este menit să întoarcă unele lumini către acel al ilustrului său părinte. Căci deși Matei (ca și Luca, celălalt fiu al marelui Caragiale, dispărut mai înainte de a ajunge la o expresie literară definitivă) mergea pe drumuri care îi erau cu totul proprii, unele din înclinările tatălui său au revenit în înzestrarea lui. Luca, un fenomen de memorie, aproape un hipermneziac, judecînd după miile de versuri care îi stăteau oricînd la dispoziție în trei sau patru limbi, era un scriitor cu paleta încărcată de culoare, cu multe rădăcini înfipte în folclor și în legendă, dar oarecum difuz și prolix.

După cum s-a observat uneori, marea conștiință literară a lui I.L. Caragiale a trecut în fiul său Matei. Cultul formei deplin închegate, concepția artei ca sistem închis și rezistent față de forțele anarhice ale realității s-a perpetuat astfel prin două generații ale aceleiași familii și a întocmit o scurtă dinastie de autocrați estetici. Atît de mare era pasiunea pentru formă a lui Matei Ion Caragiale încît el putea admira o întocmire perfectă de cuvinte, fără nici o considerație pentru valorile afective, topite în înțelesul lor.

În această privință, o întîmplare caracteristică, pe care mi-a povestit-o poetul Ion Barbu, ni-l înfățișează pe Matei Caragiale nu numai în postura unui om de spirit din speța umorului rece, dar și în actul unei adevărate profesiuni estetice de credință. Întîlnindu-l în poarta Academiei Române și întrebîndu-l de noutăți. Ion Barbu a primit acest uimitor răspuns: „Vin de la Biblioteca Academiei Române, unde cer din cînd în cînd vechiului meu prieten, domnului Obedenaru, cartea în care se găsește cea mai frumoasă frază din literatura română". Și cum Ion Barbu dorea să știe care este acest text prețios: „Este regula de trei compusă în manualul de aritmetică al lui***, pe care am învățat altădată. Amintirea splendorii ei îmi dă necontenit dorința s-o recitesc."

Fără îndoială că Matei Ion Caragiale n-a dorit să fie altceva decît artist și că suprema sa năzuință a fost să ascundă pe om sub chipul poetului muzician care a acordat într-un chip nou instrumentul limbii noastre, făcîndu-l să răsune cu melodii vrăjite și răscolitoare. Dar artistul a ascuns pe om numai după ce l-a absorbit. Căci autorul *Crailor de Curtea-Veche* nu făcea parte din categoria acelor scriitori de formulă obiectivă care, după expresia lui Flaubert, „pot descrie mai bine sentimentele ce nu le-au încercat niciodată". Un curent de lirism trece prin temeliile întregii sale opere. Chiar în versurile tinereții sale, cuprinzînd evocarea unor figuri din trecut, simțim uneori că poetul se reprezintă pe sine. Cît despre celelalte producții pe care ni le-a lăsat, nuvela *Remember* și scurtul roman *Craii de Curtea-Veche*, ele sînt povestiri debitale la persoana întîi, în care mai toți eroii izolează și dezvoltă cîte una din însușirile felului de a fi al povestitorului, prezent și prin atmosfera care învăluie întregul.

Atît *Remember*, cît și *Craii de Curtea-Veche* sînt povestiri de noapte. Eroii lor încep să trăiască abia după ce se lasă umbrele serii o viață mișcată de porniri demonice. Nimeni n-a descris mai bine noaptea orașelor mari în care, protejați de întuneric și mister, oamenii se trezesc la forme de existență comprimate și reduse de lumina zilei. Viața acestor oameni în intervalul solar este făcută din tăceri grele, din așteptări înfrigurate sau chiar din meditații mai înalte, fără martori și fără urmă, la adăpostul perdelelor trase și al luminilor aprinse. Venind îndeobște nu se știe bine de unde

și dispărînd nu se știe încotro, unora din ei nu le scapă mărturisirea trecutului decît în anumite ceasuri ale nopții. Căci acum trăiesc cu adevărat oamenii lui Matei Caragiale o existență a amintirilor mai noi și mai vechi, consacrate unui trecut plin de dureri și înfrîngeri, sau aceluia mai îndepărtat al rasei și seminției din care ei nu trag imboldul unor fapte noi, ci numai licoarea otrăvitoare a regretului sau a urii față de clipa de față. Din acest sentiment se aprinde în inima lui Pașadia, în *Craii de Curtea-Veche*, acea frenezie în vițiu, care nu este pornirea unui suflet josnic, ci a unei dezamăgiri însetate de răzbunare și cultivînd toți germenii de putreziciune ascunși în alcătuirea prezentului. Omul acesta speră să distrugă lumea actuală ucigîndu-se pe el. Iar alianța lui cu principiul josniciei plebeene, încarnată în Pirgu, este o faptă tactică, deși poate mai mult instinctivă decît limpede reprezentată și conștient urmărită. O zare de apocalipsă modernă pare a se lumina peste această lume a decrepitudinii, și desigur că din smîrcurile infernului izbucnește în mijlocul unei nopți de orgie figura fostei curtezane Pena Corcodușa ca o întrupare vie a remușcării.

Un fapt literar absolut remarcabil este coincidența dintre figura Penei și aceea a domnișoarei Hus, în balada lui Ion Barbu *(Contimporanul*, 1924), publicată deci înaintea *Crailor de Curtea-Veche* (1929). Fără ca unul din acești scriitori să fi influențat pe celălalt, lumea veche în prăbușire le-a apărut sub reflexele aceluiași sabat infernal și s-a concretizat în două figuri simbolice a căror spiță urcă pînă la renumita „*la vieille Heaulmière*“ a meșterului François Villon.

Dacă sufletul lui Pașadia este acela al demonului înfrînt în orgoliul său și lucrînd la nimicirea lumii noi, acela al lui Pantazi poartă durerea unei dezamăgiri în dragoste, și cu toate că nu prețuiește mai mult oamenii și stările de aci el nu dorește atît să le distrugă, cît să le părăsească mai curînd. Coborîtori deopotrivă din vechi cuceritori, ca toate vlăstarele aristocrației de sînge, unul din ei ascultă mai mult de instinctele dominației și împilării, pe cînd celălalt de înclinația de a varia necontenit cadrul și decorul. Vechii cuceritori nomazi retrăiesc astfel în depărtata lor descendență, cu instincte felurite, dar complimentare.

Și este meritul scriitorului nostru de a fi stabilit această psihologie pe gustul unui Nietzsche sau Gobineau, fără a fi recurs la teorii savante, utilizînd numai datele unor destine particulare. De altfel, odată cu figura lui Pantazi se introduc în tabloul „Crailor de Curtea-Veche" tonuri mai liniștite și mai dulci, o rază de lună care îmblînzește spectacolul sumbru al acestor întîmplări nocturne. Căci Pantazi este omul născut artist, sufletul pururi îndrăgostit de frumusețea peisajelor și a plăsmuirilor omenești, pătimaș de natură și istorie, deopotrivă cu congenerul său Aubrey de Vere din nuvela *Remember:* o asemănare pe care o relevă scriitorul însuși, desigur pentru a sublinia unitatea lucrărilor și inspirației sale.

S-ar putea spune că dacă Pașadia reprezintă blestemul lumii sale, Pantazi înfățișează răscumpărarea ei estetică. Unul se năruie prin intensitatea acelei uri în care se cuvine a recunoaște vechile instincte de ferocitate ale clasei sale, în timp ce celălalt se salvează prin bun-gust și contemplație. De altfel, întreaga povestire a *Crailor de Curtea-Veche* este clădită pe schema unei ierarhii morale de o desăvîrșită limpezime. Criteriul care funcționează indicînd treptele și valorile este împrumutat întru totul unei etici nobiliare. Oamenii sînt mai buni sau mai răi, după cum sînt mai mult sau mai puțin orgolioși.

Jos de tot este Pirgu, exemplarul plebeu infam. Deasupra lui, dar încă jos, stau Arnotenii, „adevărații Arnoteni", boieri degenerați și fără orgoliu, căzuți în cloaca prostituției și înșelătoriilor. Pașadia este mișcat de trufia sîngelui său, pe care o simte însă amenințată de vreme ce luptă în numele ei. Pe treapta cea mai înaltă stă numai Pantazi, atît de puternic prin mîndria sa neclintită, încît, disprețuind lupta, se mulțumește să contempleze frumusețile lumii create de Dumnezeu sau întocmite de oameni. Este o vedere esențială a lui Matei Caragiale ideea că nobletea unui ins se măsoară după gradul orgoliului său. Aplicînd-o în propria lui viață a proslăvit-o în opera sa și a folosit-o în edificarea unei opere de o perfectă coerență în structura ei etică.

Am spus că Pantazi se salvează prin contemplație estetică. Trebuie să adăugăm că odată cu el întreaga povestire dobîndește un accent eliberator. Același lucru se întîmplă și în *Remember*, unde întunecata și echivoca dramă care

pune capăt vieţii lui Aubrey de Vere ar fi încă mai apăsătoare dacă ceea ce ni se povesteşte nu s-ar petrece într-o lume consacrată cultului frumuseţii. Totuşi în *Craii de Curtea-Veche* eliberarea cată a fi mai completă pentru că oamenilor stăpîni încă pe orgoliul lor pare a li se deschide calea mîntuirii celei veşnice. Încorporat taberei lor, povestitorul are un vis cu mari puteri mîngîietoare: „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, Cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei preasenine, slujeau, pentru cea din urmă oară, vecernia, vecernie mută vecernia de apoi. În lungile mantale, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmîntaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptau ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrşit. O lină cîntare de clopoţei ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorîse asupră-ne; răscumpăraţi prin trufie aveam să ne redobîndim înaltele locuri."

Povestirea se sfîrşeşte astfel dincolo de viaţă, în beatitudinea eternă pe care însă Craii de Curtea-Veche n-o merită decît printr-o interpretare abuzivă, deoarece pentru creştinism trufia este unul din păcatele care fac cu neputinţă îndurarea cerească. Totuşi ca manifestare a tăriei de caracter şi a respectului de sine mîndria împodobeşte firea omenească. Este necesar numai ca ea să nu se constituie ca o putere hotărît insociabilă.

Şi tocmai aci ne apare limita etică a operei lui Matei Caragiale, în care o concepţie de viaţă aristocratică şi estetică nu mai lasă nici un loc simpatiei pentru oameni, pentru luptele şi aspiraţiile lor. Din atitudinea acestui scriitor ne vorbeşte o surdă mizantropie şi o rară putere de a dispreţui.

Opera de prozator a lui Matei Ion Caragiale este o mare minune a limbii noastre. Bogăţia ei verbală, în care expresiile arhaice abundă, lasă cu mult în urmă mijloacele îndeobşte întrebuinţate în zugrăvirea mediilor urbane. Dar dacă avem multe cuvinte la dispoziţie, împrejurarea provine din faptul că Matei Caragiale era stăpîn pe o mare bogăţie de idei şi senzaţii. Natura şi lucrurile trăiesc cu o mare forţă în viziunea lui. Este drept că aşa cum apare în povestea călătoriilor lui Pantazi avem de-a face mai mult cu o natură ca motiv ornamentativ şi ca temă literară. Toate acele „ruine semeţe în falduri de iederă", „paragina grădinilor" şi „fîn-

tînile unde apa nu mai joacă“ sînt văzute în stampe, nu în realitate.

Ceea ce a văzut Matei Ion Caragiale cu adevărat și a resimțit cu o rară intensitate este noaptea. Noaptea în toate nuanțele și arătările ei. Amurgurile copleșitoare, serile „bete de umezeală“ ale grădinilor, cele „dulcegi și line“, nopțile de „catifea și de plumb“, „searbăda lumină ce se cerne țesută cu apă“ în apropierea zorilor, „cleștarul nopților de ger“ și atîtea altele. „M-am cufundat cu totul în măreața priveliște a nopții — scrie odată Matei Caragiale. Nu o voi uita niciodată. E drept că așa frumoase nopți două n-am văzut la fel, eu care știu a prețui noaptea ca nimeni altul și am iubit-o cum nu se poate iubi ziua: cu nesaț și cu patimă. Sufletul meu sălbatic, care de obicei pare a ațipi zgribulit de o nemulțumire nedeslușită, nu începe a trăi pe deplin decît odată cu stingerea celor din urmă văpăi ale amurgului; pe măsură ce se așterne vălul serii, renasc, mă simt mai eu, mai al meu“.

Fără îndoială că în literatura noastră Matei Caragiale este pictorul cel mai de seamă al acelor aspecte pe care romanticii le denumeau cu expresia: „latura nocturnă a naturii“. Nimeni nu le-a descris cu un sentiment mai just al nuanțelor și cu o mai puternică participare.

A descris apoi lucrurile, încăperile, mobilele, pietrele prețioase, costumele și nenumăratele obiecte care întocmesc decorul unei vieți de fast și voluptate, „somptuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adînci“, „gheața limpede și albastră“ a safirelor de Ceylon, belșugul de „abanos și de mahon, de mătăsării, de catifele și de oglinzi“, pînzeturile de Olanda, farfuriile și cleștarurile de Boemia, argintăria suflată cu aur, „policandrele care se înmiesc în oglinzi“ etc.

Iar acest ochi care reține mult se îndreaptă și asupra oamenilor pentru a-i evoca în detaliile lor fizice, în particularitățile chipului, ale atitudinii și îmbrăcămintii lor. Lumea exterioară există pentru acest scriitor, într-o măsură nespus mai mare decît pentru I.L. Caragiale, pe care nu-l interesează decît omul și numai întrucît vorbește și se mișcă. Oamenii lui Matei Caragiale trăiesc însă cu fizionomii caracteristice printre lucruri care le răsfrîng și parcă le comentează. Ideea „mediului“ dobîndește astfel în literatura lui Matei Caragiale o funcțiune deosebită de aceea pe care o avea la

scriitorii realiști. Căci Matei Caragiale nu dorește să înțeleagă pe om din indicațiile mediului care îl conține; îi trimite sugestiile lui și cere să i se adapteze: „Mediul“ povestirilor lui Matei Caragiale este ca un personaj mut și nemișcat, care anunță pe acela elocvent și mobil, care trebuie să apară.

Iată de pildă locuința lui Pașadia, ființa cu atîtea instincte, de ferioctate despre care am vorbit. „La intrarea mea, vestibulul era luminat numai de flacăra cîtorva buturugi ce ardeau voios în largul cămin; pîlpîiala ei însuflețea straniu vechile pînze de pe pereți, dezvelind într-însele, zguduitoare, ca pe niște ferestre deschise asupra trecutului, privelești dintr-o lume de mucenici și de patimi. Rezemați în sulița sutași de ai lui Domițian sau de ai lui Decie și călăreți ai pustiului, pe sirepi sălbatici, sorbeau cu voluptate cruda agonie a fecioarelor răstignite și a copilandrilor săgetați sub goana sumbră a norilor deasupra mohorîtelor frunzișuri. Eram la Pașadia. În acele cadre văzui simbolul chinurilor sale sufletești.“

Cînd nu este interiorul domestic, costumul personajelor împlinește această funcțiune expresivă anticipatoare. Puțini au fost scriitorii care au reținut cu un ochi mai atent și au apreciat cu un simț mai rafinat al amănuntelor eleganța sobră sau aceea bogată și sărbătorească.

Matei Caragiale a fost un mare iubitor de cuvinte. Stilist sobru și concentrat, cu toată bogăția plastică a detaliilor pe care dorea să le noteze, de dragul termenului propriu se ducea să-l caute în vechiul fond arhaic al limbii sau în acele dependențe de grecisme sau turcisme, puțin folosite de alți scriitori contemporani. Mai ales în expresia disprețului, fondul său lingvistic este neistovit. Dar oricît de numeroase, rare sau ciudate ar fi cuvintele pe care le folosea, două revin cu dinadinsul și într-un chip foarte caracteristic. Cuvîntul „stirpă“, a cărui frecvență este limpede după tot ce am spus, și „farmec“ (pe care el îl scrie *fermec)*.

Oameni și lucruri, sunete și amintiri trimit în sufletul scriitorului acea sugestie seducătoare a cărei putere este cu atît mai mare, cu cît originea și felul ei de a lucra rămîn necunoscute. Încins de vraja aparențelor, scrisul lui Matei Caragiale o revarsă asupra noastră. Peste interesul concepțiilor și independent chiar de forța plastică a viziunii, proza lui Matei Caragiale emană contagiunea unui farmec neîntre-

cut. Poate că o parte din rațiunea acestei forțe care atrage, reține și covîrșește stă în calitatea artei stilistice a scriitorului. Armonia legănată a largilor perioade, lina lor incatenare în vaste structuri au o calitate prin excelență muzicală. Căci acesta a fost în primul rînd Matei Caragiale: un poet muzician, a cărui artă cu puteri vrăjite și răscolitoare alcătuiește una din cuceririle cele mai prețioase ale literaturii noastre mai noi.

Armonia bogată a stilului său răsună ca o orchestră întreagă. Ecoul perioadelor lui ne învăluie ca o atmosferă. Pe linia unui gînd lămurit cresc îmbelșugate arborescențe de cuvinte, de imagini și asociații de idei întocmind pînă la urmă o figură complexă, dar limpede în toate articulațiile. Mai ales atunci cînd instrumentul său simfonic se acordă pentru a intona lauda și evlavia, căci firea sa, altfel atît de aplecată spre dispreț, știe să se închine și să venereze, cîntecul său dobîndește greutatea și elanul stăpînit al imnurilor. Căci sînt în paginile lui Matei Caragiale mai multe imnuri adresate naturii și trecutului, nobleții și frumuseții. Numai cine știe să le asculte cu reculegere poate avea măsura darului pe care ni l-a făcut Matei Caragiale și a recunoștinței cu care îi sîntem îndatorați.

„Gîndirea", an. XV, nr. 3, martie 1936, p. 113—118. *Studii și portrete literare*, Craiova, Editura Ramuri, 1938, p. 20—35.

PATRU DECENII DE LA PUBLICAREA PRIMEI OPERE A D-LUI MIHAIL SADOVEANU[1]

S-au împlinit în vara aceasta patru decenii de la un eveniment literar pe care dacă împrejurările actuale cu marele și îndreptățitul lor răsunet nu l-ar fi pus în umbră este sigur că lumea noastră intelectuală și l-ar fi amintit și ar fi încercat să-l așeze în potrivita lumină a întregii lui semnificații. În luna iulie a anului 1904 a apărut primul volum al d-lui Mihail Sadoveanu: *Povestiri*, urmat, pînă către sărbătorile Crăciunului, de alte trei volume: romanul istoric *Șoimii* și culegerile de schițe și povestiri: *Dureri înăbușite* și *Crîșma lui moș Precu*. Cele patru volume, publicate de editura „Minerva" din București într-un răstimp atît de scurt, reprezentau recolta literară a unui tînăr scriitor destul de precoce, dacă ne gîndim că începuturile lui datau din 1897, adică dintr-o vreme în care autorul, în vîrstă de 17 ani, se găsea pe băncile școlii.

Pînă la masiva lui apariție cu patru volume în intervalul unei singure jumătăți de an, tînărul scriitor își dăruise colaborarea mai multor reviste literare ale vremii. Acum el se afla printre conducătorii și colaboratorii statornici ai *Sămănătorului*. Mulți dintre scriitorii care se găseau atunci, în paginile *Sămănătorului* sau ale altor publicații ale vremii, la un început de drum, au încetat să mai aparțină lumii noastre. Amintirea îi regăsește dincolo de negurile zării ca pe niște figuri de epocă, și chiar dacă înzestrarea lor n-a fost

[1] Comunicare citită la Academia Română în ședința publică din 17 noiembrie 1944.

destul de robustă pentru a-şi impune .creaţiile dincolo de momentul lor, ca pe nişte lucrători ai unui curent de sensibilitate şi gîndire întreţesut adînc cu năzuinţele şi realizările ţării şi culturii noastre.

Printre atîţia din meşterii lucrării comune săgetaţi în primul lor avînt, obosiţi de timpuriu sau abătuţi de cruzimea vremurilor înainte ca sarcina lor să fi fost încheiată, d-l Mihail Sadoveanu se găseşte printre noi, harnic ca în prima zi, în continuă şi neostenită productivitate, consunînd neîntrerupt cu gustul public şi cu cele mai înalte din exigenţele lui artistice.

Ştiu că operaţia ierarhizărilor literare este din cale-afară de grea şi totdeauna supusă contestării. Se spune apoi că lumea artistică şi literară alcătuieşte o republică de oameni egali. Dar dacă ne gîndim la împrejurarea că opera lui Sadoveanu înfăţişează o sinteză atît de perfectă, încît oricare din aspectele ei întruneşte aprobarea unanimă şi, în această calitate, reprezintă un punct de unificare a tendinţelor, un loc spiritual în care ne putem simţi cu toţii de acord şi mai puternici prin însăşi unitatea pe care o favorizează, ne este permis atunci să afirmăm că d-l Mihail Sadoveanu este astăzi cel mai de seamă scriitor al românilor, cel dintîi printre egalii lui. Pentru a produce acest rezultat au lucrat deopotrivă o adîncă înrădăcinare în tradiţiile societăţii noastre, ca şi un suflet deschis aspiraţiilor ei mai noi, darul de a extrage şi dezvolta toate posibilităţile graiului nostru, totul altoit pe trunchiul unei vitalităţi care i-a îngăduit nu numai munca neîntreruptă, dar şi acea atitudine în faţa vieţii care i-a dat putinţa să-i primească încercările cu liniştea şi egalitatea de suflet necesare marilor lui lucrări. Ne place să ne oprim în faţa izbînzilor vieţii cu sentimentul întăritor că succesul vital al unuia dintre semenii noştri garantează oarecum pe al nostru şi cu o încredere sporită faţă de viaţă în genere.

Cu acest sentiment ne apropiem astăzi de opera şi pilda umană a d-lui Mihail Sadoveanu, la acest popas al carierei lui de patru ori decenale, şi pentru că nu este în putinţa noastră să-i acordăm recunoaşteri mai mari decît acele ce i-au fost hărăzite de viaţă şi destin să ne mulţumim a le înţelege mai bine adăugînd cîteva observaţii noi peste vechiul fond de constatări ale criticii literare.

Academia Română n-a trecut nebăgătoare de seamă față de începuturile d-lui Sadoveanu. Curînd după apariția primelor sale volume, dar cu mult înainte ca meritele sale de atîtea ori confirmate să-i fi adus onoarea chemării printre academicieni, Academia Română a distins lucrările d-lui Sadoveanu în urma raportului lui Titu Maiorescu din martie 1906.

„Schițele d-lui Mihail Sadoveanu — scrie Titu Maiorescu — sunt creațiuni de o puternică originalitate, inspirate din intuiția exactă a unor tipuri felurite, luate de pe toate treptele societății noastre, mai ales dintre țărani și tîrgoveți, și exprimate într-o formă perfect adaptată mijlocului descris."

Dacă Titu Maiorescu s-a oprit cu aprecieri pozitive asupra tînărului autor, lucrul provenea din faptul că operele lui păreau a corespunde propriei formule literare a criticului. Încă din 1882, în studiul *Literatura română și străinătatea*, reluînd o discuție a cărei origine goetheană am putut-o stabili într-o mică cercetare recentă (*Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu*, în vol. *Trei critici literari*, 1944), după ce arătase caracterul activ al eroilor în tragedii, Maiorescu continua: „În roman și în novelă, din contra, persoana principală este în esență pasivă, și, departe de a stăpîni la început împrejurările, este ea stăpînită și bîntuită de ele și trece prin conflicte tocmai din cauza împrejurărilor dinafară. De aceea, susținem acum noi, subiectul propriu al romanului este viața specific națională, și personajele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpînirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă, și totodată exprimarea simțurilor și pasiunilor ei poate fi mai clară fiind mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte."

Cu această teorie asupra romanului și nuvelei Titu Maiorescu putea legitima formula literară a unui realism popular, cum sînt în sînul „Junimii", dar în legătură cu noile mișcări literare ale celor două continente civilizate începuse mai demult să se dezvolte prin contribuția unui Slavici, Iacob Negruzzi și Nicolae Gane, cărora li s-ar fi putut adăuga și menționarea lui Ion Creangă, desigur artistul cel mai re-

marcabil al întregului grup dacă ne gîndim că modul în care el trata materia străveche a basmelor îl apropia de mijloacele mai noi ale realiștilor populari.

Pentru a identifica îndrumarea străină cu care dorea s-o conexeze pe aceea apărută în literatura noastră, Maiorescu amintea într-o ordine destul de neclară nume de autori cu valoare inegală, ca Alarcon, Paul Heyse și George Sand, Flaubert și Turgheniev, Bret Harte, Dickens și Fritz Reuter. Pe unii din aceștia, cărora le asociază și pe Nicolae Gogol, îi pomenise și Eminescu în criticile sale dramatice din *Curierul de Iași*, încă din anul 1876, atunci cînd dorea să opună un nou tip literar ușoarelor comedii franceze reprezentate cu oarecare exclusivitate pe scenele noastre; o dovadă că îndrumarea realismului popular era mai generală în sînul „Junimii". Dorind să sprijine teoria prin exemplul literar, Maiorescu dăduse în *Convorbiri literare* traduceri din Alarcon și Bret Harte.

Împrejurările acestea trebuiesc reamintite atunci cînd este vorba să apreciem măsura inovațiilor atribuite *Sămănătorului*. O cunoaștere mai completă a stărilor noastre literare înainte de 1900 nu lasă nici o îndoială asupra faptului că realismul popular apare în sînul „Junimii". Succesul formulei prin opera lui Negruzzi și Gane, dar mai cu seamă prin aceea a lui Slavici și Creangă, cărora li se adaugă, dezvoltați în alte cercuri, mai tinerii scriitori Al. Vlahuță și Barbu Delavrancea, statornicise modelele încă înainte de începutul veacului. *Sămănătorul* găsise deci o cale netezită și o îndrumare ilustrată de cîteva reușite literare de seamă, cărora le adaugă numai cu ocazia evocării claselor fundamentale ale societății o atitudine mai militantă în favoarea aspirațiilor populare. Aș spune că originalitatea *Sămănătorului* este mai mult de ordin practic decît artistic dacă între paginile lui n-ar fi ajuns la notorietate tocmai d-l Mihail Sadoveanu, adică artistul cel mai de seamă al întregului curent.

Realismul popular apărut, așadar, la noi, în mediul „Junimii", dar manifestînd tendința să se generalizeze îndată după 1880, nu este decît o ramură din trunchiul întregului realism european. N-am de gînd să schițez aci istoria universală a realismului și nici pe aceea a progreselor lui în

literatura noastră. Cînd se va întreprinde istoria literaturii române în vastul ei cadru comparatist, adică o lucrare pentru care avem deocamdată numai contribuții răzlețe și oarecum întîmplătoare, se va vedea poate că nu există moment în dezvoltarea europeană a creației literare care să nu aibă corespondentul lui în operele scriitorilor noștri. Așa s-a întîmplat și cu realismul. S-a arătat de mai multe ori că romanul și nuvela realistă s-au desprins din romanul romantic așa cum îl crease Walter Scott în literatura engleză la finele veacului al XVIII-lea. Aci se produce pentru întîia oară acea evocare a omului, a întîmplărilor și a conflictelor lui interioare în legătură cu împrejurările lui de timp și de spațiu: o perspectivă rămasă cu totul necunoscută mai vechilor povestitori clasici.

Puternica deșteptare a tradițiilor naționale la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui de-al XIX-lea produce nu numai tendința de a le cunoaște prin studiile istorice, dar și aceea de a le evoca prin operele frumoase ale literaturii. Romanul istoric este rodul acestei directive. Trecutul devenea în romanele istorice ale lui Walter Scott obiectul unei resurecții ca aceea pe care i-o putea conferi așezarea unei întîmplări în mediul ei de moravuri, gusturi, costume, obiecte uzuale, particularități ale vorbirii și din toate celelalte amănunte locale și temporale care alcătuiesc viața însăși a epocilor revolute. Realismul reia metoda romanului istoric în studierea omului și societăților contemporane. Silințele unui Balzac întru evocarea acestora după metoda restabilirii acelei pulberi infinitezimale care creează caracterul lor în timp și spațiu au fost adeseori remarcate.

Dar alături de aceste similitudini de metodă există importante deosebiri în chipul respectiv al romancierilor de a se situa față de obiectul lor. Romanul istoric și romantic este o operă de exaltare a tradițiilor naționale, de magnificare a trecutului, și în această calitate el continuă a răspunde funcțiunii primitive a poeziei epice. Realismul veacului al XIX-lea apărea însă ca o lucrare de demascare și ca o formă a decepției izbucnite din niște suflete în luptă cu timpul și societatea lor. În acest înțeles a putut vorbi un cercetător recent, d-l Clemens Lugowsky (în lucrarea sa *Wirklichkeit und Dichtung*, 1936), despre un *realism al dezîluziei* în operele lui Stendhal, Balzac și Flaubert.

Am spus că orice moment din dezvoltarea universală a literaturii își găsește corespondentul lui în operele scriitorilor noștri. Și, în adevăr, fără ca aceste opere, cel puțin pînă la „Junimea", să se lege între ele în unitatea unui curent practicînd o estetică deliberată, întîmpinăm și nuvela istorică și pe cea realistă, aproape în același timp cu echivalentele lor străine. Astfel, *Alexandru Lăpușneanu* sau *Sobieski și românii* ale lui Costache Negruzzi apar chiar în epoca în care Prosper Mérimée renova, în Franța, formula nuvelei istorice. Dar C. Negruzzi care, ca și unele din personajele sale, este un mare cititor nu numai al lui Mérimée și al lui Walter Scott, dar și al lui Balzac, scrie și *scene contimporane*, ca nuvela *O alergare de cai*, apoi *Fiziologia provincialului*, sau atîtea din paginile seriei *Negru pe alb*, în care preocuparea de a nota detaliile de moravuri ale vremii manifestă o incontestabilă orientare realistă.

Mijloacele realismului se înmulțesc și se perfecționează în generația junimistă îndată ce Slavici și Creangă se gîndesc, pentru întîia oară, să noteze vorbirea poporului, ba chiar felurile lui de a simți și de a gîndi: o preocupare reluată curînd de Vlahuță și Delavrancea. Este sigur că marile cadre sînt create în momentul în care d-l Mihail Sadoveanu apare în arena literară. Dar tocmai comparația cu înaintașii săi este în măsură să ne facă a înțelege mai bine puternica lui originalitate, marca atît de personală pe care el o aplică îndrumărilor găsite de predecesori.

Față de C. Negruzzi, de Gane, de Slavici și Creangă, a căror preocupare unică este evocarea întîmplărilor, moravurilor și oamenilor de altădată sau de azi, d-l Sadoveanu introduce o notă nouă, comparabilă cu inițiativa acelor pictori ai Renașterii, un Leonard de pildă, care reprezintă în planul mai adînc al compozițiilor lor o panoramă sau un colț peisagistic consunînd cu oamenii înfățișați, creînd în jurul lor o atmosferă și o poezie de tainice corespondențe. Rezultatul este, ca și la pictorii amintiți, o lărgire cu tendințe spre infinit a scenei pe care se mișcă oamenii, o amplificare și o îmbogățire a tablourilor care face ca arta narativă a predecesorilor să apară oarecum comprimată într-un singur plan. S-a spus că d-l Sadoveanu este un artist descriptiv. Iată însă o vedere care trebuie precizată cu grijă dacă nu dorim a transforma o vedere justă într-una absolut eronată.

Niciodată d-l Sadoveanu nu practică descripţia pentru descripţie. Ochiul său nu se opreşte la suprafaţa pitorească a lucrurilor pentru a nota un simplu efect de lumină sau culoare, aşa cum face uneori Delavrancea, un artist al cărui dar descriptiv a fost incontestabil, deşi cu altă funcţiune în economia generală a naraţiunii. Iată, de pildă, o descripţie a lui Delavrancea în nuvela *Sultănica:* „A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită; şi cade, cade puzderie măruntă şi deasă, ca făina la cernut, vînturată de un crivăţ care te orbeşte. Muşcelele dorm sub zăpada de trei palme. Pădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări şi de corcoduşi."

Iată însă o descripţie a d-lui Sadoveanu, pe care o aleg printre primele lui povestiri şi printre cele mai elementare pentru a sublinia contrastul. „Prin noaptea de toamnă sufla un vînt iute care cînta cu glasuri triste prin livezile mari. Dochia se zvîrcolea pe patul de durere, suspina, gemea — şi vîntul de afară suspina, plîngea şi gemea cu dînsa, cu aceeaşi duioşie, cu aceeaşi jale, înfiorînd noaptea."

La d-l Sadoveanu descripţia nu este un cadru ca la Delavrancea, ci o atmosferă, obiectul ei nu este o înfăţişare pitorească, ci o corespondenţă. Ochiul şi urechea lui nu se opresc la suprafaţa lucrurilor, ci pătrund oarecum în adîncimea lor morală. Chiar cînd paralelizarea dintre om şi natură lipseşte, prezenţa sentimentului uman în peisaj, cu rolul de a-i da profunzimea unei vieţi morale, este uşor de identificat, ca în această altă descripţie: „Sara se întindea plină de taină, cîntecul mierlei adormise; vîntul înserării aducea răsuflarea caldă a dumbrăvii. În şes picurau tălăngi mîhnite."

Pentru orice însemnare a evenimentelor, la orice popas al povestirii, naratorul intervine pentru a nota atmosfera în care faptele se petrec, iar această atmosferă consună, în mod misterios, cu întîmplările şi cu stările sufleteşti ale oamenilor. Cînd Ivanciu Leul îşi îmbrăţişează cu patimă iubita: „nucii tremurau la suflări uşoare de vînt, şi peste dragostea lor tremurau reţele de soare şi umbră". Uneori idila lor lua calea pădurii: „Oftări de vînt înfiorau bolţile dese; cîntăreţii desişurilor porneau melodii subţiri, în cununile codrului, la soare". Cînd Ivanciu Leul, părăsit, cade bolnav: „Vîntul plîngea afară cu modulaţii sălbatece şi bătea ca o fiinţă vie în geamuri".

Cînd citim pe vechii povestitori avem adeseori impresia că oamenii trăiesc în vid, într-un mediu purificat de orice prezență materială. Nici o amintire sensibilă, nici o evocare a vreunui obiect nu există în *La princesse de Clèves* a d-nei de La Fayette. Mai tîrziu, în realism, spațiul povestirii se umple, dar mai ales cu lucruri fabricate de om, și Balzac a fost meșterul cel mai de seamă în stabilirea acelor mii de legături dintre oameni și lucruri, lucrurile imprimînd pecetea lor oamenilor, și oamenii, pe a lor, lucrurilor. Povestirea realistă introduce categoria *mediului*, în legătură netăgăduită cu noile concepții ale științelor naturale, pentru care toate formele vieții stau în continuă relație funcțională cu împrejurările și aspectele concrete înconjurătoare.

Exemplul realismului balzacian a fost în această privință puțin urmat de scriitorii români, desigur din pricină că nici mediul nostru social nu prezintă acea densitate de lucruri, de monumente, de obiecte uzuale și de artă care ne surprind atunci cînd călătorim în țările Apusului. Prea deseori a trecut pe la noi vîrtejul războaielor pentru ca spațiul nostru social să se fi putut umple cu o profunzime de lucruri în care să se imprime viața oamenilor de altădată și care să modeleze pe aceea a celor veniți după ei. Continuitatea națională este la noi mai mult internă decît externă; mai mult un lanț de suflete decît o transmisiune de bunuri. Este deci semnificativ faptul că un talent plastic atît de puternic ca acela al d-lui Sadoveanu nu descrie mai niciodată obiecte, monumente, costume, unelte, arme, așa cum au făcut-o romanticii și realiștii. Spațiul povestirilor sale, natura infinită este vidă de lucruri și totuși, spre deosebire de vechii povestitori, plină de o prezență misterioasă, aceea a sufletului omenesc vibrînd în ea ca vuietul mării în scoică.

Arta descriptivă a d-lui Sadoveanu este o artă simpatetică, produsul unei operații de proiectare a eului uman și a sentimentelor lui în natură. Natura în opera d-lui Sadoveanu este străbătută de adieri jalnice, de mari melancolii și mîhniri, de plîngerea sfîșietoare a vîntului și furtunii. Mai tîrziu peisajul se luminează și un zîmbet idilic îl înveselește, dar totdeauna ea palpită cu o viață interioară deopotrivă cu a omului.

Un al doilea caracter al artei descriptive a d-lui Sadoveanu este *impresionismul* ei. Autorul nu descrie lucruri, ci

impresiile lui în legătură cu lucrurile. Şi aci o comparaţie poate să pună mai bine în lumină însuşirile artei pe care dorim s-o caracterizăm. Iată descrierea chipului în care Sanda, din nuvela *Scormon* de I. Slavici, urzeşte pînza: „Sanda fuge la vîrtelniţă, descurcă firele şi iarăşi părîndă parii. Aşa se urzeşte pînza. Şi gardul e cel mai bun urzitor: parii bătuţi unul lîngă altul şi legaţi între dînşii loc de şase palme de la pămînt cu o împletitură de nuiele. Lîngă gard locul e neted, dincolo grădina cu lemne şi cu flori. Curcubăta se întinde de-a lungul, se ridică şi pe alocuri se răsuceşte pînă în vîrful parilor, încît firul Sandei se ascunde în verdeaţa frunzelor ori scutură albini din florile galbene."

Slavici descrie deci lucruri, o activitate cu obiecte închegate, solide. Aspectele au în această descriere o consistenţă, o întocmire obiectivă care lipseşte acelora ale d-lui Sadoveanu, disolute şi părelnice. Deosebirea dintre un lucru şi o impresie stă în aceea că lucrul este statornic, pe cînd impresia este fugitivă. Cine descrie impresii în loc de lucruri redă în legătură cu cele dintîi numai viziunea lor frgamentară şi instantanee, aşa cum ea irumpe pentru o singură clipă din valul mereu izvorîtor al fluidului mental.

Sînt nenumărate aceste notaţii impresioniste în proza d-lui M. Sadoveanu, chiar dacă ne mărginim numai la primele lui povestiri, ca atunci, de pildă, cînd scriitorul ajunge să descrie plecarea cetei războinice a lui Nour în bucata *Răzbunarea lui Nour:* „Cîmpiile, dealurile, văile erau pline de un murmur surd. Pe drumuri depărtate se vădeau pîlcuri de oameni goniţi; pe zări de deal treceau grabnic umbre încovoiate; izbucneau din cînd în cînd, fără să se ştie de unde, vuiete înăbuşite." Acuitatea senzorială a scriitorului în aceste notaţii este dintre cele mai mari. Iată viziunea soarelui luminînd prin ceaţa toamnei: „Soarele nu se vedea, dar o lumină dulce sta în pîcla nemişcată". Iată detunătura unei puşti: „Puşca vuia înăbuşit în negură". Altă dată sînt notate gesturi caracteristice, capabile să ne evoce printr-o singură trăsătură înfăţişarea întreagă a unui om. Iată cum un ţăran priveşte un călăreţ trecînd în goana calului: „Călăreţul cobora coasta în săltăturile roibului. Poarta ţarinei era deschisă; intră pe ea. Un cîine se năpusti hămăind de lîngă coliba jitarului; în urmă ieşi şi românul, îşi repezi căciula pe ceafă şi

cătă lung în urma străinului; apoi își repezi căciula pe ochi și intră liniștit în colibă." Străinul ajunge la cîrciumă și cînd i se oferă paharul cu vin pe care-l ceruse: „Luă paharul, îl privi în zare, scuipă într-o parte cu înfățișare foarte trudită, apoi duse băutura la gură".

Impresionismul lui Sadoveanu nu lucrează de altfel numai pentru a da viață și individualitate tablourilor, ci și ca un procedeu de organizare a întregii povestiri. Astfel în bucata *Un țipăt*, din întreaga dramă de gelozie petrecută în atelierul unui fierar și în locuința lui, unde soția necredincioasă este surprinsă și ucisă, nu ni se dau decît acele puține viziuni apărute scriitorului luînd parte la întîmplare de la fereastra unui han învecinat. Drama nu ne este narată în întreaga înlănțuire a întîmplărilor ce o constituie. Cititorul o ghicește mai degrabă, recompunînd el singur puținele fragmente redate impresionistic, pe care i le oferă scriitorul: viziunea interiorului unei fierării, apariția unui om zdrențăros care pare a încredința un secret fierarului, plecarea acestuia înarmat cu un ciocan către locuința lui, o lumină care aleargă în dosul ferestrelor, un țipăt...

Tot astfel în bucata *Cei trei* întîmplarea rămîne oarecum în afară de povestirea propriu-zisă, autorul redîndu-ne din drama care se termină cu moartea celor doi prieteni îndrăgostiți de aceeași femeie, soția unuia din ei, numai clipele în care își confruntă, în muțenie, durerea și mînia lor. Și aici, prin urmare, *faptele* obiective sînt înlocuite prin *impresii*.

S-a observat uneori că autorii epici au postura unor martori ubicui și atotștiutori ai împrejurărilor pe care le narează, așa încît ei pot referi și despre împrejurări simultane, și despre ce se petrece în sufletele tuturor personajelor lor, chiar atunci cînd acestea se găsesc în situații opuse. Pe această ipoteză a artei narative, foarte generală în întreaga ei dezvoltare, se întemeiază lipsa de perspectivă proprie epicii mai vechi și mai noi, ceea ce s-a numit *obiectivitatea* ei.

Vechea epopee, ca și romanul mai nou, n-au perspectivă proprie, sau, cel puțin, n-au perspectivă *laterală*, pentru că scriitorul privește oamenii și întîmplările de sus, dintr-un punct din care le poate îmbrățișa deopotrivă.

Față de această procedare oarecum tradițională, d-l Sadoveanu introduce în povestire perspectiva subiectivă și mo-

mentană a impresiei, ajungînd astfel la o nouă formă literară impresionistă. Este un element modernist al artei sale, interesant a fi pus în lumină la un autor care cultivă cu atîta preferinţă temele tradiţionale.

Se va spune că toate acestea sînt mai degrabă procedee poetice decît naratoare. Şi, de fapt, rareori romanele, nuvelele sau schiţele d-lui Sadoveanu se susţin numai prin interesul povestirii. Deşi materia propriu-zis epică nu este deloc neînsemnată în opera sa, una din caracteristicile acesteia este de a îmbina naraţiunea cu evocarea şi lirismul.

Am relevat cîteva din procedeele descriptive ale d-lui Sadoveanu. În mod general se poate spune că pentru acest scriitor cuvîntul nu este mai niciodată un simplu mijloc de a comunica o idee sau o ştire despre un fapt particular. Cuvîntul are mai totdeauna aici o intenţie picturală, astfel că spre deosebire de mai toţi înaintaşii săi, care se mulţumesc să cucerească atenţia cititorilor pentru o desfăşurare de împrejurări, ochiul şi urechea sînt făcute să vadă şi să audă. Aceasta este altă trăsătură modernă a operei de care ne ocupăm şi care o aşază în interiorul marelui curent european al prozei evocatoare, iniţiat de Chateaubriand.

Poate că d-l Sadoveanu nu este, în literatura noastră, primul reprezentant al acestui curent. Alecsandri, Delavrancea şi Macedonski au scris înaintea sa. Dar pe cînd evocările acestora au mai mult o valoare decorativă, autorul *Şoimilor* animă imaginile sale şi le acordă o individualitate devenită exemplară pentru toată evoluţia mai nouă a prozei româneşti. Alături de acest caracter, proza d-lui Sadoveanu se mai deosebeşte prin lirismul ei, adică prin sublinierea evenimentelor narate de către sentimentul scriitorului faţă de ele. Această însuşire rezultă mai întîi din forma generală de organizare a povestirilor, care, mai cu seamă în cele dintîi dintre acestea, sînt rareori altceva decît însemnarea unor mărturisiri, povestitorul fiind el însuşi un personaj al întîmplării sau cel puţin martorul ei apropiat şi emoţionat.

Chiar o bucată de un interes epic atît de pronunţat cum este *Cozma Răcoare* nu este altceva decît amintirea unui centenar: „Era straşnic om Cozma Răcoare! (povesteşte bătrînul). Cînd zic Cozma, parcă văd, iată, parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg; mă ţintesc doi ochi ca oţelul, văd două mustăţi cît două vrăbii... Straş-

nic român! Călare, cu flinta în spate și cu un cuțit de un cot ici, în chimir, la stînga: așa l-am văzut totdeauna. Iată, eu îs bătrîn, împlinesc suta, am umblat mult prin lume, multe firi și mulți oameni am întîmpinat, dar om ca Răcoare, spun drept, n-am văzut! Și doar nu era cine știe ce grozăvie la trup: era un bărbat mijlociu, ciolănos, smolit la față, un om ca mulți alții, — he! dar ce are a face? Numai ochii să-i fi văzut și s-a mîntuit. Strașnic român!"

Pe această cale se introduce în narațiunile d-lui Sadoveanu acea doză de efuziune emotivă, de lirism, care nu strică deloc echilibrul artei sale. Mistica genurilor literare a produs uneori judecata că lirismul în operele epice ar fi un element intrus pe care dezvoltarea literară îl cenzurează și-l elimină mai totdeauna. Părerea aceasta poate să nu-i fi fost străină nici d-lui Sadoveanu însuși, care, după cum aflăm din introducerea primului volum al *Operelor* sale complete, a transformat romanul *Șoimii* dintr-o povestire debitată la persoana întîia într-o narațiune impersonală, în conformitate cu tipul romanelor „obiective". Cum noi știm însă că scriitorii n-au să se conducă după niște modele stabilite o dată pentru totdeauna ne vom întreba numai dacă operele lor sînt armonioase sau nu, dacă, oricît de felurite ar fi procedeele folosite, aceste opere întocmesc sau nu unități perfecte, în care nu simțim nici lipsuri, nici excrescențe. Rareori a existat însă o artă mai stringent organizată ca aceea a d-lui Sadoveanu, produsul unei conștiințe artistice mai scrupuloase, mai cumpănite în dozarea efectelor sale. Mistica genurilor literare trebuie deci să dezarmeze în fața ei admițînd formula realismului ei liric și artistic.

Cu aceste mijloace opera sadovenistă evocă cu predilecție, în această primă parte a ei, pe omul din popor de ieri sau de azi, o ființă cu instincte puternice, știind să-și croiască singur destinul sau zdrobindu-se de împrejurările vieții pe care el o trăiește cu pasiuni elementare. Interesul pentru omul din popor a apărut curînd în realism și nu a dispărut nici mai tîrziu.

Țăranul și muncitorul ocupă un loc de seamă în opera lui Balzac, Zola sau Maupassant. „O figură din popor — scria Maiorescu — (este) mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte." Desigur, interesul realismului pentru omul din popor se explică prin convingerea

că acesta înfățișează mai limpede, tocmai prin simplitatea lui, caracterele fundamentale și permanente ale condiției umane. Dar în afară de această convingere, ceea ce a impus studiul omului din popor în epica realistă a fost dorința de demascare a instinctelor lui, o analiză cu sens descendent și denunțător. Citiți în această privință scrisoarea dedicatorie pe care Balzac o adresează prietenului său, P. Gavault, la începutul romanului *Les paysans*. Documentul este edificator. Rareori țăranul a fost privit cu simpatie în realismul occidental al veacului al XIX-lea.

În opera scriitorului român țăranul este, dimpotrivă, un tip uman mai înalt, un om eroic; puternicile lui instincte sînt o formă de expansiune a vieții; scriitorul le așază pe culmile existenței umane, nu în străfundurile ei; el le preamărește, nu le denunță. D-l Sadoveanu vede țăranul prin prisma acelui sentiment eroic al vieții care a creat și afinitatea sa pentru figurile de legendă ale trecutului într-un sector important al operei sale.

Simple, în înțelesul că puține resorturi le mișcă și că acestea coincid cu instinctele fundamentale ale omului, personajele d-lui Sadoveanu sînt în genere misterioase. Ființele care vin de departe și ascund o taină, acele care dispar deodată și mor neștiute, sufletele secrete cu psihologia enigmatică sînt printre cele mai des figurate în operele despre care vorbim. Unul din aceștia, natură sălbatică în veșnică revoltă, dispare din coilărie, reapare în timpul revoluției din '48 și se mistuie în focul unei mari pasiuni. Altul poposește la un han de țară și moare subit și necunoscut, lăsînd în preajma enigmei lui meschinele interese ale supraviețuitorilor. O fată ciudată conduce pe un vînător lîngă ascunzișul lui și se îndepărtează pentru a reapărea curînd înălțîndu-și cîntecul în singurătăți, dar se face din nou nevăzută. În solitudinea unui bătrîn care-și presimte sfîrșitul irumpe amintirea unei dragoste neîmplinite, ca o cumplită remușcare a trecutului.

Tot ce este larvar și nedefinit, fragmentele răzlețe rămase din ruinarea sufletelor, alcătuiește materia acestei arte care folosește clarobscurul și umbrele adînci. Fără să intre în făgașul psihologismului mai nou, amator de cazuri rare sau complicate, după cum fără să adopte procedeul minuțioaselor analize psihologice, cărora le preferă evocarea

morală indirectă, prin dialog și întîmplare, povestirea d-lui Sadoveanu se adîncește totdeauna într-o perspectivă psihologică. Simpla narațiune a faptelor nu rămîne niciodată izvorul unic al interesului cu care le întîmpinăm; participarea la o dramă sufletească li se adaugă totdeauna, ca un motiv esențial al încordării stîrnite în noi. Fără îndoială, nu lipsesc din opera d-lui Sadoveanu nici aspectele acelui *realism al deziluziei*, practicat de întemeietorii apuseni ai curentului și de scriitorul nostru în opere ca *Însemnările lui Neculai Manea*, *Haia Sanis* sau *Floare ofilită*. *Ion Ursu* este și ea o povestire caracteristică în această privință. Scriitorul nu mai dorește acum să ne dea portretul unui om eroic, ci al unei victime. Individul nu-și croiește aici destinul, ci îl suportă cu resemnare. Pentru Ion Ursu „viața curge liniștită, se prăpădește tristă ori veselă, fără doruri multe, fără dureri mari, se prăpădește necunoscută și umilită". S-ar spune că scriitorul, renunțînd la accentele eroice ale atîtora din operele sale, supune acum oamenii săi tipicei analize deziluzionate a realismului.

Aceeași este perspectiva și metoda atîtora din povestirile *Durerilor înăbușite* și a cîtorva din romanele de mai tîrziu: însemnarea împrejurărilor comune sub care se ascund însă marile legi ale vieții sociale, coborîrea către infinitezimalul din care se degajează poezia sfîșietoare a cotidianului. Scena povestirii se mută atunci în micile orașe de provincie, în mahalalele în care cîte un suflet agonizează și moare. Cînd revine în sectorul rural scriitorul vrea să fie un îndrumător în lupta socială pentru ridicarea țărănimii.

Iată-l pe Ion Ursu sculîndu-se din patul suferințelor în care-l aruncase mizerabila lui existență de țăran transformat în muncitor urban. Chipul luminos al unui medic îi zîmbește. Ion Ursu își povestește existența: „Doctorul ascultă, cu sufletul întristat, durerile unui întreg popor necăjit. Cum nu-i luminat omul să vadă cărarea dreaptă în noaptea care-l împresoară! În cocioaba strîmtă pătrundea soarele, și sufletul lui Ursu se lumina, parcă deschidea ochii uimiți după un somn plin de visuri urîte. Și doctorul se gîndea cu ochii ațintiți la atîtea și la atîtea suflete care ar trebui să fie deșteptate pentru o viață mai bună, în țara aceasta în care toți calcă aurul în picioare și nimeni nu-și dă osteneala

să-l cureţe de noroi, să-l ridice şi să-l facă să scînteieze la soare!"

Autorul nu-şi ascunde participarea la drama omului, şi atitudinea lui se manifestă în judecăţi de valoare sau chiar în imprecaţie directă, de data aceasta în contrast cu *impersonalitatea* realiştilor, deşi portretul fizic care se strecoară în imprecaţie rămîne încă un mijloc de caracterizare obiectivă: „Ioane, Ioane — i se adresează el lui Ion Ursu — tare mi te-ai stricat! Şi ochii tăi sînt prăbuşiţi în cearcăne vinete, ca şi ochii lui Hleba, şi obrazul ţi-e umflat şi ars, şi pielea din jurul ochilor boţită, şi barba ta e sălbatecă şi încîlcită şi buzele moi, umede şi prostite, ca buzele unui cal bătrîn! Rău te-au mîncat şi te-au zdrobit străinii, frate Ioane, căci ai uitat de pămîntul bătrînesc şi ai intrat pînă în gît în ticăloşie."

Nuvela este din 1901. Tonul şi îndrumarea ei vor deveni curînd acelea ale *Sămănătorului*, apoi ale *Vieţii româneşti*, în cercul căreia scriitorul va găsi prieteniile cele mai temeinice ale vieţii lui.

Nu este cu putinţă să analizăm aici înfăţişările atît de numeroase ale operei lui Sadoveanu, însumate din optzeci de volume, produsul unei funcţiuni poetice fabulatorii fără precedent în întreaga noastră istorie literară şi care, prin abundenţă şi continuitate, are caracterul unui adevărat fenomen natural. Cine se va însărcina să consacre acestui scriitor o monografie completă va trebui să distingă etapele ei, formele succesive ale imaginaţiei care a produs-o, dezvoltarea ei lingvistică şi stilistică, tendinţele felurite care au însufleţit-o. Cercetătorul, a cărui sarcină nu va fi deloc uşoară, va trebui să observe că artistul a stat în cea dintîi parte a activităţii lui sub puternice influenţe tradiţionale şi locale, a găsit principalele izvoare ale culturii lui în vechile cronici şi în poezia populară, şi a trăit experienţa fundamentală a istoriei şi a poporului pe care l-a înţeles atît în latura lui de depozitar al trecutului în mijlocul nostru, cît şi în aspiraţiile lui mai noi de înălţare.

Altă experienţă de temelie a d-lui Sadoveanu este aceea a pămîntului românesc, pe care l-a străbătut de la munte la şes urmînd cursurile apelor lui, vînînd cocoşul sălbatic în hăţişurile înălţimilor; iepurele, în miriştile cîmpiilor; lişiţa, la baltă şi în deltă. Cine va stabili odată itinerarul acestui

om în permanentă transhumanță, urmărind anotimpurile, bucurîndu-se de apariția lor în peisajul care le convine mai bine? Creația literară a d-lui Sadoveanu nu este rodul unei lucrări de cabinet și a unei imaginații operînd cu datele unei experiențe reduse. Ca mai toți înaintașii săi realiști și naturaliști, opera sa lucrează cu date directe, extrase dintr-o experiență continuă a naturii și oamenilor. Prin toată această operă circulă aerul unei vieți libere și mobile.

De la un timp cercetătorul care va trebui să stabilească etapele creației sadoveniste va observa desigur intervenția unui tip nou de influențe pe care le-aș numi filozofice. Atitudinea scriitorului în fața evenimentelor se schimbă. Lirismul începuturilor se temperează; reflecțiunea îl înlocuiește. Impresiile nu mai sînt notate în singurele lor înfățișări instantanee și fugitive, ci sînt legate de idei, adîncite în semnificația lor generală, ca în acest pasagiu (împrumutat bucății *24 iunie)* în care autorul, plecat să pescuiască la baltă, înțelege din fecunditatea locului, din enorma forfotă a faunei, dar și din deprinderile și vorbirea oamenilor, țigani rudari, neopriți nici de formele cele mai înjosite ale expresiei, că se găsește într-un loc rămas neschimbat din vremurile magice ale preistoriei: „Vorbirea lor răsuna răstit în aerul pur; auzeam și cele mai depărtate glasuri. Era o vorbire deosebit de colorată, în care la fiecare trei cuvinte se asociau sudălmi stranii și două ori trei vocabule dintre cele mai rușinoase... Eram atent și mirat. În Moldova, în munte, și în Ardeal, niciodată nu mi-a fost dat să surprind o elocință asemănătoare. Oamenii din locurile înalte păstrează o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale; fraza lor e înflorită altfel, în armonie cu linia munților, cu limpezimea apei și a cerului. Aici, în bălți, Dunărea amestecă toate aluviunile; la țărmul ei au viermuit neamurile; sub soarele ei copleșitor pasiunile au o violență necunoscută aiurea... Filologicește, de asemeni, aveam dovezi că dumnezeii cu care se apostrofau unii pe alții rudarii erau zeii păgîni și zeii lari; dovadă că jargonul special se păstrase din vremea păgînismului. Găseam în viața fierbinte a mocirlelor, cu toate dihăniile și gîngăniile lor, o stranie asemănare cu coloratura verbală a acestui vechi idiom rudăresc."

Această nouă atitudine reflexivă se însoțește cu unele consecințe în ordinea expresiei. Scriitorul a avut, de la

început, un timbru special al limbii lui, făcut din transcrierea vorbirii țărănești, în redare directă sau prin intermediul stilului indirect, ca și din folosirea unora din zicerile sau elementele vocabularului arhaic și cronicăresc. Referatul propriu-zis al scriitorului, vorbirea în propriul său nume, a evitat însă efectul de manierism care ar fi consistat din menținerea continuă a povestirii la modul rural sau arhaic. Însăși larga întrebuințare pe care a dat-o autorul cuvîntului în funcțiune evocativă, imaginilor însoțind la tot pasul povestirea, fac ca limba țărănească sau cronicărească să alterneze cu exprimările artistului modern, preocupat să noteze o impresie.

Iată cum vorbește moș Petre în *Șoimii:* „Cățeaua de Chiajna e totul! Din pricina muierii s-a vărsat sînge moldovenesc! Și cînii, cînii... de boieri vînduți... De aceea a pierit Ion-vodă al nostru, de aceea țara geme împilată și noi pribegim! Alelei! stăpîne, stăpîne... ne vom întoarce noi și rău vom potopi pe vrăjmași! cu mult sînge de-al lor vom spurca pămîntul.“ Dialogul continuă cîtva timp în tonul acesta pînă cînd autorul intervine pentru a-și nota, în limba lui cultă, impresia: „Cai și oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară“.

Mai tîrziu în partea mai nouă a operei sale, odată cu progresul atitudinilor reflexive, limba lui Sadoveanu a suferit o schimbare evidentă, constînd dintr-o mai largă întrebuințare a neologismelor, așa cum s-a putut vedea și din textul împrumutat mai sus povestirii *24 iunie*. Altă consecință a reflexivității în progres în toată această fază mai nouă a creației sadoveniste este apariția ironiei subliniind aproape întregul comentar al autorului asupra întîmplărilor narate. Iată-l pe povestitor ajungînd la romanul *Nopți de Sînziene*, 1934, să amintească cum d-lui Bernard, un francez venit pentru explorări de păduri în Moldova, îi dispare din imediata apropiere brățara de aur, întîmplare inexplicabilă din șirul unor dificultăți tot mai dese, provenind de la vechii imigrați ai locului, poate oacheșii pecenegi, cu care străinul nedumerit renunță în cele din urmă să lupte: „Cînd intră în odăiță, pe ușa deschisă, ca să depuie ceașca, observă îndată lipsa brățării. Era un obiect care nu putea luneca, nu se putea rostogoli, nu putea fi urnit de o adiere de vînt. Pă-

mîntul bătut și curățit cu îngrijire nu prezinta nici o gaură de șoarece de cîmp. E o absurditate să-ți imaginezi că un șoarece mănîncă un ceas de aur; alta să admiți că un animal mic s-ar putea înhăma la un obiect relativ mare; și, în sfîrșit, alta să presupui că printr-o crăpătură sau o gaură inexistentă aproape, așa ar trebui să fie de minusculă, ar putea intra și dispărea complet un ceas-brățară. Domnul Bernard fu foarte contrariat întîi că nu putea să puie nimic în locul aparențelor; al doilea, că era lipsit de un indicator al timpului."

În locul mai vechii atitudini lirice se instalează astfel, odată cu reflexiunea, ironia ca o formă a superiorității intelectuale față de evenimente. Povestirea în ton ironic e un procedeu destul de general în operele mai noi ale lui Sadoveanu, chiar și în romanul ciclic *Fratii Jderi*, 1942, o adevărată sinteză a artei de povestitor a scriitorului. S-a pronunțat în legătură cu această apariție a comentarului ironic numele lui Anatol France, care a putut exercita o anumită influență asupra povestitorului român. Influența nu este improbabilă, deși ironia ca procedeu de stil corespunde unei evoluții organice a întregii atitudini a maestrului, și s-a putut ivi ca atare numai cu sprijinul, dar nu din pricina acestei influențe. Remarcabil în totul este apoi cum alături de vechiul ideal eroic apare acum idealul înțelepciunii în opere ca *Divanul persian*, 1940, care, reluînd motivele vechii cărți poporane a *Sindipei*, reprezintă în același timp pozițiile spirituale mai noi ale artistului în fața vieții, făcute din înțelegere, blîndețe și toleranță.

Lucrarea scrisă în stilul curteniei și umanismului oriental, folosit și în alte cîteva din cărțile mai noi ale d-lui Sadoveanu, ca, de pildă, în romanul de inspirație bizantină al *Crengii de aur*, este povestea lui Ferid, fiul împăratului Kira. Încredințat înțeleptului egiptean Sindipa pentru învățătura înaltă, el se înapoiază la sorocul fixat cu strășnicie, dar rămîne mut în fața adunării împăratului și a filozofilor. Consemnul dat de învățătorul său îl împiedica să vorbească timp de șapte zile. Găsindu-se în primejdie de moarte, prin intriga frumoasei Șatun, povestea lui Ferid se întregește din istorisirile și pildele cu care filozofii încearcă să amîne moartea nevinovatului, dar și din acelea cu care Șatun dorește s-o grăbească. Împăratul într-o zi îl iartă și într-alta

îl condamnă. Dar peste oscilațiile puterii lumești, netrăind din luminile ei proprii, se afirmă în cele din urmă linia dreptății și a toleranței, impusă împrejurărilor de Sindipa. Ferid, ba poate și Șatun sînt salvați. Înțeleptul învățase pe ucenicul său împărătesc că „nici sabia, nici mărimea nu prețuiesc cît dreptatea“ și că atunci „cînd la putere se adaugă înțelepciunea, atunci a fost scris muritorului în zodia sa cunună de lumină“. Dorise oare Sindipa, prin toată întîmplarea pe care o provocase, să adauge încă o învățătură utilă conducătorului de oameni? Desigur, povestea se termină „cum trebuie să se isprăvească întîmplările adevărate, nu cu sabie, ci cu blîndețe și cu pace“, adică așa cum cîntă în cele din urmă bătrînul poet Arun-el-Azid. Totuși învățămîntul lui Sindipa nu reușește întru totul căci Ferid, zguduit de evenimentele trăite la curte și în casa părintelui său, îl urmează pe Sindipa în pustietate pentru a trăi el însuși ca filozof, și numele său lipsește din lista stăpînitorilor Persiei. O ultimă pildă îl învață pe Ferid că tăria și sprijinul omului stau numai în el însuși, „în acest stîrv și în această înțelegere puțină“, așa cum a încheiat totdeauna înțelepciunea umanistă.

Divanul persian, care este o culegere de povestiri ca *O mie și una de nopți*, și ca *Decameronul*, dar și romanul unei formații personale ca *Wilhelm Meister* de Goethe, este o mare podoabă a limbii noastre prin simplitatea nobilă, luminată de zîmbet și de înțelesuri grave, a întregului ei debit. Considerată în structura ei artistică, este remarcabil faptul că, avînd să trateze un subiect oriental, povestirea găsește tonul potrivit întregei arte a Orientului, făcută din simboluri atît de bogate încît aspectele sensibile ale naturii nu le mai pot cuprinde. Paleta artistului se amplifică, natura nu mai vuiește cu atîta vehemență în jurul oamenilor, ca în trecut. Darul lui evocator se mulțumește acum cu notații plastice puține, simplu și grațios desenate, ca în vechile stampe ale Răsăritului. Omul pare a se fi desprins acum din natură, și, pentru întîia oară puternic prin mintea lui, cugetă la destinul său pe acest pămînt și la mijloacele de a-l îmbunătăți și a-l înălța.

Opera d-lui Sadoveanu a fost una din cele mai remarcate de străini. Primele traduceri din ea în limba germană datează încă din 1905. De atunci s-au succedat alte tălmăciri

în mai multe limbi străine. Ceea ce au înțeles traducătorii operei d-lui Sadoveanu putem înțelege și noi. Puține sînt celelalte opere ale literaturii noastre, la fel de înalte ca valoare artistică, capabile de a ne înfățișa lumii în chipul nostru propriu de a simți și vedea natura și omul.

Dar în afară de răsunetul ei actual pe alte tărîmuri și de cel posibil în viitor, în primul plan al însemnătății stă semnificația ei pentru noi. În această operă consacrată iubirii trecutului, a naturii și poporului, a omenirii și omeniei, am aflat putința întrunirii armonioase a tuturor acestor tendințe; și în chipul în care ea a înmlădiat graiul nostru, sporind facultățile lui ca instrument de cunoaștere a omului și de evocare a splendorilor create, fiecare din cei ce s-au bucurat de aceste daruri s-a simțit mai profund legat de acel fel particular de a fi al sufletului omenesc care, prin acest mare artist, i le-a dispensat.

Omul stă acum pe culmile vieții și ale puterii lui creatoare. Nu știu dacă uriașa-i lucrare i-a fost ușoară sau grea. Scriitorul ne apare neîncovoiat, fără urme de osteneală. Măsurat în mișcări, cîntărindu-și cuvintele pe care simți bine că nu vrea să le risipească, înfășurat în tăcere ca într-o mantie azvîrlită peste statura-i atletică, el îndreaptă către lume o figură gravă, scutul ocrotitor al intensei lui visări. Dar oamenii generației mele, crescuți odată cu opera lui și, într-una din cele mai bune părți a lor, din substanța ei, nu se pot împiedica la acest popas al celor patruzeci de ani de viață literară să i se oprească în cale cu frunțile descoperite și să-l privească apoi trecînd liniștit, mai departe.

„Revista Fundațiilor regale", an. XI, nr. 12, decembrie 1944. *Figuri și forme literare*, București, Editura Casa școalelor, 1946, p. 95—117.

MĂREȚIA LUI SADOVEANU

Din ce provenea impresia de măreție cu care am însoțit, într-un lung răstimp, trecerea lui Mihail Sadoveanu printre noi și cu care ne-am despărțit de el?

Mai întîi întinderea fără precedent în literatura noastră a operei lui. A fost cel mai fecund scriitor român. A parcurs una din cele mai lungi cariere literare. Șaizeci de ani și mai bine la masa de scris, smugînd fanteziei lui mii și mii de chipuri, de relații omenești, de înfățișări ale naturii alcătuiesc o împrejurare care te umple de uimire. Spectacolul inventivității nesecate a lui Mihail Sadoveanu a fost primul element al grandorii lui.

Rodnicia marelui meșter, foarte lunga lui hărnicie n-au coborît niciodată sub ele însele. Există oare pagini slabe în opera lui Sadoveanu, căderi sub nivelul ei? Horațiu spunea că Homer ațipește din cînd în cînd: *Quandoque dormitat bonus Homerus.* Sadoveanu n-a ațipit niciodată. Ești sigur, deschizînd una din cărțile lui la orice pagină, că vei afla un nou motiv de a te bucura de ele. Găsindu-și formula de timpuriu, Sadoveanu a dezvoltat-o, dar n-a trebuit să revie asupra ei. Înflorirea lui literară a fost a unui copac care crește frumos, fără contorsiuni, pînă cînd bogata lui coroană se arcuiește perfect și atinge cerul. Liniștea în creație a fost una din trăsăturile distinctive ale înzestrării și lucrării lui.

De unde provenea această liniște măreață? Din desăvîrșita armonie a organizării lui fizice și morale. Acest om cu statură atletică, impresionant prin iradiația forței și sănătății, și căruia anii bătrîneții îi adusese un spor de frumusețe augustă și blîndă, își găsise repede drumul, mijloacele și elementele de bază ale construcției lui. Datele naturale și cele însușite, natura și cultura s-au echilibrat așa de bine în felul de a fi și de a crea al lui Sadoveanu încît, privindu-l, urmărindu-l în desfășurarea activității lui, legînd unele de altele operele lui, dobîndeai impresia unei totalități mărețe, așa cum ți se arată la orizont un monument uriaș, clădit de veacurile sau de mileniile anterioare.

A fost un om reprezentativ al poporului nostru, al vitalității, al puterii lui de creație, al aspirațiilor lui. În Sadoveanu poporul român s-a cunoscut pe sine și s-a înțeles mai bine. Trăgîndu-și spița lui din vechi zăcăminte, Sadoveanu s-a hrănit din tot ce-i putea da cunoașterea apropiată și profundă a pămîntului țării, a trecutului și a prezentului său. Un analist poate culege din opera lui Sadoveanu nenumărate, infinite știri despre natura patriei, despre locurile, apele, plantele și animalele ei, despre istoria ei milenară, despre

felurile de a fi, de a se purta și de a vorbi ale străbunilor și contemporanilor. Un urmaș foarte îndepărtat va putea deschide operele lui Sadoveanu așa cum o facem cu *Istoriile* lui Herodot. Dar a fost chemarea, puterea și gloria marelui scriitor de a fi unit elementele analizabile ale cercetării și culturii lui într-o sinteză atît de solidă, încît nu amănuntul, ci întregimea viziunii, expresivă pentru poporul nostru, ne vorbește din opera lui. Tot astfel meșterii constructori ai vechilor cetăți scobeau hrube în pămînt și ardeau cărămizi în cuptoare, aduceau pietre din rîu și vîrfuri de stîncă din munți, fixau între ziduri bîrne mari tăiate în trunchiul stejarilor, ciocăneau fierul zăbrelelor și-l răsuceau în foc, dar întocmeau pînă la urmă o singură cetate, năzărindu-ți pe culmi, printre nori, așezată la marginea țării. Imensa știință geografică, naturalistică, istorică, folclorică și lingvistică a lui Sadoveanu a intrat în întregime în unitatea operei lui. Este monumentul țării noastre, unul din cele mai mărețe pe care l-a ridicat, prin el, geniul poporului nostru.

Am vorbit despre lunga hărnicie a lucrării lui Sadoveanu. Trebuie să spunem ceva și despre spontaneitatea ei. N-a fost un scriitor chinuit. A creat în fericire. Trăia mult în natură, în cercul familiei și al prietenilor apropiați, pornea adeseori de acasă către o țintă cunoscută, unde știa că va întîlni locuri și și oameni îndrăgiți de el. Dar venea o zi cînd îl apuca un altfel de dor și trecea peste el ca o undă de farmec și ca o frîntură de cîntec revenit în amintire. Era un semn că o nouă operă este gata să se nască. I se dăruia în întregime, începîndu-și lucrul cînd se îngîna ziua cu noaptea și continuîndu-l pînă la căderea serii.

Munca literară a lui Sadoveanu se desfășura cu mare elan. Opere întinse, sute și sute de pagini, au fost scrise de Sadoveanu în puține săptămîni. Întregurile se alcătuiau parcă de la sine. Spontaneitatea meșterului era deopotrivă cu a naturii. Nu erau multe căutări și nici rătăciri. Peste creația lui se așeza cu ușurință pecetea definitivului. Gestul creației a fost, la el, un gest demiurgic: *Fiat lux, et lux facta est.*

Dacă marii creatori au fost uneori naturi autentice, alteori problematice, este sigur că Mihail Sadoveanu a făcut parte din rîndul celor dintîi. Grandoarea lui n-a fost făcută din căutări înfrigurate, din luptă și zbucium. Găsindu-și

îndată certitudinile a urmat cu stăruință și liniște calea indicată de ele. Nu s-a dezis niciodată. În tot ce zicea, scria sau făptuia rămînea deopotrivă cu sine, înălțat puternic din temeliile lui, stîncă nezguduită în furtuna vremilor, privind liniștit clipa de față și pe cea viitoare. A fost piatra noastră de hotar. Cărarea noastră se orienta după semnul lui.

În Mihail Sadoveanu culminează curentul național și popular al literaturii române. Învățătorii lui au fost cronicarii, poetul popular, Alecsandri și Eminescu. A mărturisit-o adeseori, și cu mîndrie, chiar el. Dar ceea ce la unii din aceștia rămîne sau început învăluit în cețuri ușoare, sau aspirație săgetată, s-a împlinit la el ca un fruct plin de dulceață, cu arome îmbătătoare. Prin povestirea lui curge curentul unui lirism suav și cald, și graiul lui, blînd și înțelept, robește inimile și le umple de tumultul cîntecului său.

Deși a întrupat, prin puterea geniului poetic, poporul său, nu l-a opus niciodată pe acesta altor popoare și nicicînd n-a uitat de unde vine și pe cine se cuvine să slujească. A fost prietenul oamenilor, apărătorul celor slabi, al celor nedreptățiți și exploatați. Și-a reprezentat durerea populară într-o mie de forme, și inima lui a vibrat puternic atunci cînd a atins-o vaierul durerii. Geniul lui poetic a fost, în mare măsură, geniul inimii lui.

Fiindcă, rămînînd el însuși, ne-a reprezentat pe toți; fiindcă a fost al țării și al omenirii, al trecutului și al prezentului; fiindcă graiul și cîntecul lui suveran ne-a vrăjit, și cuvîntul lui înțelept a intrat ca un element atît de important în cultura morală a țării; fiindcă a stat de-a pururi pe meterezele dreptății și n-a ezitat să se înroleze în luptele ei. Acum cînd nu-l vom mai putea vedea decît cu ochii minții, dar opera lui, măreața lui operă va rămîne mereu în preajma noastră, putem șopti, închipuindu-l cum trecea printre noi: „Îți mulțumim, îți mulțumim".

„Contemporanul", nr. 45, 10 noiembrie 1961, p. 1—2.

III

TEATRUL D-LUI LUCIAN BLAGA

Este una din trăsăturile caracteristice ale poeziei d-lui Lucian Blaga de a sensibiliza printr-un aspect al lucrurilor o concepție oarecare.

Oricine a citit *Poemele luminii* își reamintește, desigur, de acele mici legende al căror înțeles se desăvîrșea în închipuirea lectorului, care era astfel adus să judece, să cumpănească și să se socotească. Într-o anumită privință imaginația d-lui Lucian Blaga seamănă cu aceea a sfătosului poet popular, și n-ar fi nepotrivită sau riscantă ideea de a recunoaște la începuturile poetului nostru ceva din firea omului din popor, iubitor de enigme complicate și de tîlcuri adînci.

Poetul popular, cînd nu este nici liric, nici epic, se găsește într-o dispoziție de spirit care pare a fi starea lui cea mai generală, pentru că ea este aceea care își fixează firul în țesătura vieții practice, ea este aceea care precipită rezultatele experienței comune în proverbele, maximele, ghicitorile și alegoriile care alcătuiesc felul incomparabil al limbajului. Privește poetul popular arbustul mititel care desface în vîrful unui trunchi ghimpos o minunată floare roșie, sau se uită el la pasărea căreia i se amestecă pe pene toate culorile curcubeului, o întîmplare veche și neștiută încă de nimeni îi vine în minte pentru a explica ceea ce pentru el alcătuiește obiectul unei veșnice mirări. Dar din această dramă, iscată în pripă, un sens general se desface, referitor la soarta omului, la pasiunile care zbuciumă sufletul omenesc, sau la bunătatea lui Dumnezeu. Interesul pentru povestire se comple-

tează astfel prin bolta reflecțiunii morale, și ceea ce rezultă se adresează nu numai copiilor, dar și adulților și tocmai pentru atenția proprie vîrstei lor, serioasa și îngrijorata atenție pentru problemele vieții și ale lumii.

S-ar putea desprinde din textele d-lui Lucian Blaga o mulțime de astfel de legende și alegorii, tratate desigur într-un spirit cu mult mai sintetic decît acela care îi este obișnuit poetului popular. Locul nu este potrivit pentru o cercetare de amănunt.

Să alegem cîteva exemple la întîmplare: Ce să însemne clipitul ochilor? „De ce clipim — vorbește moșneagul din *Tulburarea apelor*, cu psihologia caracteristică născocitorului de legende — nimenea nu ne știe spune. Ci eu cred că aceste clipiri ale pleoapelor sînt pașii sufletului spre moarte..." Alt exemplu. Iată răsăritul soarelui. Ce să însemne? Poetul răspunde într-una din bucățile din *Poemele luminii:* „Soarele în răsărit — de sînge-și spală în mare lăncile cu care a ucis în goană Noaptea, ca pe-o fiară..." E noapte și cad multe stele: „Atîtea stele cad în noaptea asta: Demonul nopții ține parcă-n mîini Pămîntul — și suflă peste el scîntei ca peste-o iască, năprasnic să-l aprindă..." În bucata pe care poetul însuși o intitulează *Legendă* ni se povestește cum copacul din care a fost tăiată crucea lui Isus a crescut dintr-un sîmbure aruncat de Eva după ce gustase din mărul cu care șarpele o ispitise... În sufletul cîntărețului stau laolaltă credința și iubirea, îndoiala și minciuna: „Pesemne, învrăjbiți de-o veșnicie, Dumnezeu și cu Satana au înțeles că e mai mare fiecare dacă își întind de pace mîna... Și s-au împăcat în mine..."

D-l Lucian Blaga a introdus în poezia noastră genul comparației dezvoltate al cărei loc de baștină a fost în literaturile vechi. Dintre cei doi termeni ai comparației cel din urmă se ridică, numeric și cantitativ mai bogat, asupra celui dintîi, îl acoperă și reușește să acapareze pentru sine atenția care este fermecată mai apoi să constate potrivirea dintre fabuloasa întîmplare care i s-a descris și lucrul sau starea deosebită pe care era chemată s-o ilustreze. Termenul cel dezvoltat avea la poeții vechi funcțiunea și meritul să intensifice interesul epic al descrierii. Energia faptelor îneca și ducea în torentele-i spumoase grăuntele sensibilității personale pentru care se știe că anticii nu aveau dorința pe care i-o nutrim noi. La d-l Blaga termenul cel dezvoltat comple-

tează de cele mai multe ori înțelesul moral al unei situații. Dar închipuirea sa activă, bogăția trează a viziunii, înălțimea reflecției dau stilului său o putere și o seriozitate care trebuiesc numărate printre cele dintîi rațiuni ale succesului de care s-a bucurat.

Teatrul d-lui Blaga este un rod binevenit al însușirilor pe care am avut prilejul să le constatăm și în poezia sa lirică. Înclinarea de a închipui pentru fiecare idee o situație ne putea face să presimțim de pe atunci unele din însușirile speciale ale teatrului d-lui Blaga. Mai ales, despre primele sale două poeme dramatice, *Zamolxe* și *Tulburarea apelor*, se poate spune că ele întruchipează niște simboluri în acțiune. Dar acest simbol general se însumează dintr-o serie de situații simbolice parțiale. Firul acțiunii se descompune astfel într-o serie de momente particulare pe care dintr-o nevoie mai adîncă poetul le intitulează separat și le conferă o autonomie care uneori împiedică și ține în loc pentru o clipă desfășurarea către catastrofă a faptelor. Așa, d.p., în *Tulburarea apelor* tablobloul care se numește *Moaștele*, sau acela pe care cu cunoștință poetul îl intitulează *Intermezzo*.

Această tehnică o folosesc cele două poeme dramatice ale d-lui Blaga, dintre care cea dintîi înfățișează pătimirea geniului aducător de vești noi, și cea de a doua tragedia omului în luptă cu vechile credințe. Zamolxe care își dărîmă propria statuie și preotul care aprinde biserica închinată credinței strămoșești sînt două situații finale și culminante al căror înțeles depășește într-o sferă ideală realitatea lor concretă. În această privință teatrul d-lui Blaga se atinge cu acela al lui Ibsen, care se știe cu cîte simboluri durabile a îmbogățit literatura lumii.

Ar fi greșit cu toate acestea dacă cineva ar vedea în teatrul d-lui Blaga niște simple construcții intelectuale în sprijinul cărora ar fi aduse anumite întruchipări de fapte. Concepția este mai degrabă susținută de o energie de viață de a cărei calitate și treptată transformare, de-a lungul celor patru lucrări pe care d-l Blaga ni le-a dat pînă acum, vom vorbi mai jos.

*

D-l Lucian Blaga a înscris în literatura noastră un interesant capitol al influenței nietzscheene. Laolaltă cu o mare

parte din tineretul modern al lumii, d-l Lucian Blaga a vibrat cu filozoful din *Nașterea tragediei*, cu poetul care a produs accentele din *Ditirambii lui Dionysos* și cu noua învățătură profetică a lui Zarathustra, dănțuitorul. Ce se poate desprinde din această influență este acel sentiment frenetic al vieții în care constatăm cu groază și voluptate fragilitatea tiparelor individualității, mai întîi amenințată, îndată apoi resorbită în curentul eliberator al energiei universale.

Chiar printre cele dintîi bucăți care alcătuiesc volumul *Poemele luminii* cititorii întîmpină cu strigătul extatic al beției dionisiace: „O, vreau să joc cum niciodată n-am jucat! Să nu se simtă Dumnezeu în mine un rob în temniță-încătușat. Pămîntule, dă-mi aripi! Săgeată vreau să fiu să spintec Nemărginirea, să nu mai văd în preajmă decît cer, deasupra cer și cer sub mine. Și aprins în valuri de lumină să joc străfulgerat de avînturi nemaipomenite ca să răsufle liber Dumnezeu în mine, să nu cîrtească: Sînt rob în temniță!"

Motivul dansului eliberator rămase și mai tîrziu în poezia d-lui Blaga. Îl întîlnim în *Tulburarea apelor;* îl întîlnim în *Fapta*. Dar și acolo unde el lipsește, o însușire caracteristică a inspirației sale continuă să fie sentimentul acelei ritmice violențe în care individualitatea se depășește.

Toate acestea nu cereau oare expresiune dramatică? Nietzsche însuși arătase cum sentimentul dionisiac al vieții se sublimează în liniștită viziune apolinică, și acestui proces îi atribuia el nașterea tragediei grecești. Dacă vremea noastră este lipsită și incapabilă de o adevărată creațiune tragică împrejurarea o punea Nietzsche pe socoteala absenței subconștientului dionisiac, consecință a extremului intelectualism modern. Ce noi speranțe îmbărbătară dimpotrivă sufletul său atunci cînd, odată cu Wagner, adîncul tumultuos al lumii păru că se deschide sub vraja muzicii, vechile mituri căpătară din nou viață și „tragedia" păru că se ridică triumfătoare peste recele intelectualism al vremii!

Mișcat, fără îndoială, de acest cerc de idei, d-l Blaga visă o cultură tragică românească, alimentată din izvoare locale, din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre. Despre aceștia un personaj din *Zamolxe* spune: „Vezi — cum un fulger nu e om, tot atît de puțin e tracul om". Și adaugă cu unul din acele accente teoretice care uneori ne

izbesc în poezia d-lui Lucian Blaga: „El nu trăiește. El se trăiește." Vestitorul învățăturii dionisiace, imanente de altfel firii tracice, este Zamolxe. Împotriva lui, Magul, șeful patriarhal al statului dacic, reușește să răzvrătească poporul și să-l alunge din cetate. Dacă ar trăi după firea lor și învățătura lui Zamolxe, viața dacului ar trebui să se spulbere în furtuna patimilor. Zamolxe trebuia deci îndepărtat. Dar în sihăstria de pe munte, după lungi purificări, el meditează la întoarcerea sa printre oameni. În același timp poporul revenit din vechea rătăcire, începe să-l dorească și să-i presimtă apropierea. Atunci închipuiește Magul o viclenie cu tîlcul adînc. El proclamă îndumnezeirea profetului, îi ridică statuie și o poartă în templu, sperînd că pe această cale va abate sufletul poporului de la credința vie la adorarea simulacrului. Și lucrurile se întîmplă întocmai cînd nimeni nu recunoaște pe străinul pătruns în cetate care dărîmă idolul de piatră și cade apoi sub lovituri.

Zamolxe este într-un fel tragedia învățăturii cea plină de viață în luptă cu ritualul rigid. Nu era deci firesc ca d-l Blaga să-și îndrepte interesul către marea criză a reformei religioase care, de la Wittenberg, porni o undă de misticism intuitiv de care nici țările românești nu putură rămîne străine? Dar atît de mult amestecă d-l Blaga tot ce este experiență profundă a sufletului cu frenezia dionistică, încît *Tulburarea apelor*, care închipuiește un episod în legătură cu luptele Reformei în Ardeal, îmbină, într-un chip foarte curios, creștinism mistic cu păgînism dionisiac.

„Un haiduc al religiei" dorește să facă din asprul și chinuitul preot de țară, enigmatica domnișoară Nona, fata cu trupul șerpuitor care apare neașteptat și în orele singurătății ca să hărțuiască instinctele bărbatului, fecioara pură și perversă, spiritul instigator al răzmeriței religioase: personaj simbolic și realist care stîrnește cu fiecare apariție în scenă un scurt și amețitor vîrtej. Domnișoara Nona este poate cea mai deplină realizare a teatrului d-lui Blaga. Cu multele-i ispitiri ea reușește să pună facla incendiară în mîna preotului, personaj torturat de năzuințe înalte și de îndoieli ucigătoare, și care uneori reamintește pe pastorul Rosmer din drama lui Ibsen. Așa aprinde el, în ajunul revoltei care trebuia să cuprindă întreaga țară, biserica ortodoxă pe care truda sătenilor izbutise tocmai s-o ridice. În învălmășeala

clipei bănuiala faptei cade asupra moșneagului, dulcele bătrîn vagabond care de la o vreme se pripășise la casa preotului. Moșneagul pare însă a nu fi altul decît Isus, închipuit, de altfel, de poet tot ca un geniu păgînesc, ca bunul geniu al pămîntului, al pietrelor, al izvoarelor, al florilor și al roadelor. El moare ucis de furia oamenilor, dar din jertfa lui un blînd înțeles liniștitor se ridică peste zbuciumul frenetic al celor șase tablouri: „De ce a murit — vorbește preotul — rămîne o taină a lui, și taina lui a cîntat peste mine din stranele văzduhului cu surîs de om, cu bunătate de stea".

*

Sfîrșitul *Tulburării apelor* permitea prevederea că un simț mai delicat al misterului existenței, mai calm și mai suav va da de-aci înainte materie teatrului d-lui Blaga.

Dar *Daria* și *Fapta* se însărcinează în curînd să infirme această prevedere. O influență nouă interveni pentru a îndruma inspirația poetului pe o direcție unitară, dar în care ceva din idealitatea sa anterioară dispăru cu pagubă. *Daria* și *Fapta* sînt două drame psihoanalitice. Teoriile d-rului Freud nu rămaseră străine de invenția lor. Cum aceste teorii îngăduiesc pînă la un punct — sentimentul dionisiac al vieții fu înțeles ca subconștientul libidinos sau asasin pe care mulți oameni, astăzi, au cochetăria oarecum ciudată să și-l recunoască. Teoria ne spune că comprimarea acestui subconștient provoacă mai toate tulburările isterice și că vindecarea nu este de sperat decît de la o înălțare în conștiință a forfotei din adîncuri. În primul caz se găsește *Daria;* în cel de-al doilea, nenorocitul tînăr bicisnic și genial din *Fapta.*

Dependența poeziei de teorie o resimțim invariabil ca pe o scădere. De acest păcat nu era cu totul străin nici *Zamolxe*, și într-o anumită măsură nici *Tulburarea apelor.* Om de idei, d-l Lucian Blaga își alimentează creațiunea sa cu idei. Este o stare de lucruri despre care nu putem spune că nu o va elimina niciodată, dacă ținem seama de via și neliniștеitoarea creație pe care ne-a dat-o în Nona. Dar sfera de idei din *Zamolxe* și *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină pornită dintr-un focar înalt. În *Daria* și *Fapta* avem lumina verzuie a fosforescențelor din subterane.

Și cu toate că o unitate se poate recunoaște între termenii acestui contrast, sînt și deosebiri. Dionisianismul s-a pozi-

tivat și a devenit libidinozitate. Bacanta a devenit o isterică obișnuită. Frenezia liberatoare și-a restrîns și și-a întunecat înțelesul pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă. Este pretutindeni o înlăturare a idealității din lucruri care, desigur, că nu va rămîne orientarea statornică a poetului care ne-a deprins cu aerul tare al culmilor. Naturalismul decadent, pentru care a găsit cuvintele potrivite, felul propriu vremii noastre de a-l privi în *Filozofia stilului*, nu poate sămîne stilul său definitiv.

„Cuvîntul", an. II, nr. 331, 11 decembrie 1925, p. 1—2; nr. 337, 18 decembrie 1925, p. 1—2. *Masca timpului*. Schițe de critică literară. Arad, Editura librăriei diocezane ortodoxe române, „Biblioteca «Semănătorul»", 1926, p. 113—126.

TEATRUL LUI M. SORBUL

Apariția în două volume a *Tsatrului* lui Mihail Sorbul la Editura de stat pentru literatură și artă ne-a adus bucuria regăsirii unor opere prețuite, dar peste care începuse să se lase negura uitării deoarece de mulți ani de zile nici editurile, nici teatrele nu se mai gîndiseră să le publice sau să le reprezinte. Este destul de ciudată soarta lucrărilor literare cu oscilațiile ei chiar în răstimpul de viață al unei singure generații. Vîlva stîrnită de opera unui scriitor poate să se liniștească în asemenea măsură încît șirul nou de oameni apărut între timp nu-și mai poate face o idee limpede despre ce a însemnat acea operă pentru contemporanii ei. Este ceea ce s-a întîmplat cu lucrările dramatice ale lui Mihail Sorbul.

Cea dintîi dintre acestea, *Eroii noștri*, apărută în 1906 și iscălită M. Smolsky, comedie de moravuri cu ziariști, militari politicieni în devenire, *la jeunesse dorée* a burgheziei de la începutul veacului, personaje franțuzite și foarte imorale, nu putea lăsa să se prevadă scriitorul de mai tîrziu decît prin îndrăzneala situațiilor și a dialogului, poate și prin acel amestec al morții în comedia vieții care trebuia să dea roade memorabile.

Sorbul a început de atunci a trăi ca ziarist și secretar literar al unor formații teatrale. Perspectivele lui s-au deschis și luminat în momentul cînd a aflat un prețuitor activ în profesorul Mihail Dragomirescu, directorul revistei *Convorbiri critice*. Mihail Dragomirescu, om cu netăgăduit devotament pentru cauza literaturii, era și autorul unui sistem

estetic care îi îngăduia aprecierile cele mai entuziaste cu privire la autorii descoperiți de el. Contemporanii au arătat o anumită rezistență față de sentințele care-l alăturau pe Sorbul de mari nume ale literaturii universale, dacă nu cumva îl puneau deasupra lor, dar au fost nevoiți să devină atenți față de opera unui scriitor despre care se putea vorbi pe un ton ridicat, cu o insistență a aprecierii oarecum provocatoare. Era singurul mijloc de a risipi indiferența generală, și e foarte posibil ca Mihail Dragomirescu să fi vorbit de sus, să fi îngroșat vocea și să fi manevrat superlativele numai pentru a desfunda urechile surzilor și pentru a trezi pe adormiți.

Ceva se opunea însă lesnicioasei și fericitei dezvoltări a carierei dramatice a lui Sorbul. Apăruseră piesele într-un act, cu temă istorică: *Praznicul calicilor* și *Săracul popă*, dar nici una din ele nu putuse găsi drumul scenei. În 1912 Sorbul dă o cumpunere dramatică mai întinsă: drama în cinci acte și în versuri: *Letopiseți*. Dragomirescu și discipolul lui, Ion Trivale, subliniază puternic evenimentul. Porțile Teatrului Național rămîneau însă închise. Ce se întîmpla?

Este interesant de a privi cazul cu ochii oamenilor de atunci. În toate aceste producții ale ciclului istoric, înjghebat numai în cîțiva ani de tînărul scriitor, Ion Trivale descoperea un „realism incisiv", o „viziune pătrunzătoare și brutală", o „vioiciune drastică a acțiunii și a limbii". Parcurg contribuția lui Trivale, reprodusă în volumul *Cronici literare*, din 1915, numai cu un an înainte de moartea criticului prin cel dintîi glonte al războiului, și mă opresc la fiecare cuvînt al caracterizării lui. Recunosc în ele o metodă și un vocabular care-mi sînt cunoscute. Metoda este a lui Mihail Dragomirescu. Pentru fostul nostru profesor lucrarea criticii consta dintr-o operație de predicativizare, cum se zice în manualele de logică, adică din găsirea unor epitete, nu prea numeroase pentru el, fiindcă le clasificase și rînduise într-un tablou în care se puteau adăposti toate felurile talentelor trecute, prezente și viitoare, pînă la sfîrșitul lumii. Epitetul *incisiv* mi-este cunoscut din vocabularul critic al maestrului; *pătrunzător*, *brutal* și *drastic* dezvoltă pe cel dintîi.

De altfel, Sorbul a confirmat caracterizarea și și-a explicat el singur estetica, declarînd odată redactorului unei foi literare venit să-l intervieveze: „Natura — spunea Sorbul —

este sinceră și puternică... oamenii sînt ipocriți și fug de ea... Vreau să dezbrac omul de haina perfidă a civilizației și să-l așez gol în fața naturii." Aceste cuvinte, amintite de introducătorul noii ediții, Florin Tornea, ne pun la dispoziție motivele dificultăților cu care a avut de luptat Sorbul la începuturile lui. Se poate spune că epoca îi rezista, și susținătorii lui, puțini, dar activi, se entuziasmau pentru ceea ce în alte literaturi alcătuia materia explozivă în operele unui Zola, a unei părți din teatrul lui Ibsen sau Gerhardt Hauptmann, în operele multora dintre scriitorii nordici: acea viziune fără iluzii a omului înțeles în datele elementare ale ființei lui, în pornirile temperamentului și ale întocmirii lui fizice, care n-a fost niciodată altfel prezentată decît tot ca un rezultat al vieții sociale; deci acea înțelegere a omului și a societății însemnînd un pas înainte către adevăr, un act de sfîșiere a convențiilor și, desigur, a convenienței liniștitoare: înțelegerea formată în munca științelor moderne și pe care n-o putem numi naturalism decît dacă vrem s-o simplificăm și s-o legăm cu reprezentări devenite coborîtoare.

Istoria era privită în dramele lui Sorbul prin prisma noilor categorii. Apăreau astfel un Vlad Țepeș, un Mihai Viteazul în imagini înzestrate cu un adevăr nou. Drama istorică se stabilise ca un rod al romantismului, adeseori ca un produs al legitimismului romantic, cu tendința lui de a spiritualiza și idealiza trecutul. Iată însă cum, deodată, un tînăr autor abordează istoria cu priviri care pătrund în structura temperamentală a eroilor, destrămînd vălul convenției romantice. Împrejurarea putea să provoace scandalul unora și admirația altora .Luptele în jurul primei creații a lui Sorbul au constituit un moment din luptele curentului literar mutat de tînărul scriitor pe tărîmurile noastre. *Letopiseți* nu mai puneau problema exact în aceeași termeni, dar autorul a avut încă de suferit de prevențiunile formate împotriva lui.

În curînd toate trăsăturile inspirației lui Sorbul au revenit într-o lucrare căreia porțile Teatrului Național au trebuit să i se deschidă. În martie 1916 s-a jucat pentru prima oară *Patima roșie*. Autorul își numea piesa o comedie tragică, ceea ce nu însemna deloc ceva asemănător cu tragicomedia eroică a francezilor la începutul secolului al XVII-lea, a lui

Alexandre Hardy, de pildă, ci mai degrabă o înjghebare dramatică în care situațiile zguduitoare se desprind pe fondul unor împrejurări culese din observația comică a societății, prin urmare ceva mai apropiat de comedia sentimentală a veacului al XVIII-lea, străbuna în linie directă a întregii drame moderne. Dragomirescu a anunțat însă ivirea unei categorii dramatice inedite, o noutate absolută.

Evenimentul premierei *Patimei roșii* nu va fi uitat de nimeni din cîți au luat parte la el. Afișul premierei, reprodus în noua ediție, nu conține numele directorului de scenă, cum s-a obișnuit mai tîrziu, cînd regia, ieșind din sfera tradițională a discreției ei, a dobîndit o conștiință de sine și uneori o influență exagerată asupra spectacolului. Direcția de scenă mi se pare că fusese asigurată de Vasile Enescu, meșter iscusit și modest, elev al lui Davila, dispărut prea de timpuriu.

Piesa înfățișa un episod din lumea studenților, un mediu pe care Sorbul îl mai evocase în comedia într-un act *Poveste banală*, acceptată în 1913 de un teatru particular.

De data aceasta se țesea sub ochii spectatorului un conflict de o mare violență, cu ecouri în sfera ideilor. Studenta Tofana, un temperament impetuos, își ucide iubitul mai mult cucerit decît cuceritor și care voise s-o părăsească. Firea Tofanei este explicată prin ascendențe ereditare, ca atîția din eroii lui Zola, ca Oswald din *Strigoii* sau *Hedda Gabler* de Ibsen. Tofana este descendenta hingherului Haralambie Șbilț, împreună cu vărul ei, noul Șbilț, student ratat și geniu de cafenea, nihilist care visează exterminarea omenirii pentru a lăsa loc liber uneia mai bune, o figură amintind întrucîtva pe unele din personajele *Azilului de noapte* al lui Gorki. Perorația cinică și patetică a lui Șbilț, în compoziția lui Brezeanu, cu acutele vocii lui, cu întreaga-i înfățișare în același timp hilară și gravă, a făcut mare impresie. Tofana și Rudy formau o pereche în care grația tinerească lăsa destul de vizibilă impetuozitatea scelerată a femeii, frivolitatea lașă a tînărului, un mandolinist cu vagi și slabe elanuri către așezarea vieții pe temelii morale.

Apoi cîtă știință a scenei la acest autor care izbutise abia după a șaptea lucrare dramatică a lui să i se deschidă porțile scenei oficiale! Cîteva zeci de pagini de text. O dezvoltare rapidă și paroxistică. Un dramatism profund și zguduitor.

Cînd Rudy strecoară o privire în poşeta fetei şi se asigură că nu există revolverul cu care fusese ameninţat mai înainte o mare linişte coboară în el ca după o primjedie ocolită după o spaimă vană. Parcurge scena într-o agitaţie eliberată, fluieră satisfăcut, se priveşte în oglindă în timp ce hotărîrea ucigaşă se concentrează şi se va realiza în curînd. Moartea pîndea din umbră într-o atmosferă devenită compactă. Duetul protagoniştilor a rămas un moment remarcabil al scenei bucureştene.

De multă vreme, publicul nu trăise o emoţie teatrală mai puternică, şi mulţi dintre spectatorii acelei seri au avut impresia că fusese nevoie de aşa ceva pentru a aduce un impuls nou de viaţă în mişcarea teatrală destul de lîncezitoare a timpului.

Dar protestele n-au întîrziat nici ele să apară. Unde a văzut Sorbul studenţi ca aceia înfăţişaţi de el? Ce aspecte ale vieţii şi moravurilor noastre justificau intriga atroce a piesei? Slavă Domnului, n-avem printre noi nici Şbilţi, nici Tofane, nici tineri ca de-alde Rudy! Spiritele bine gînditoare, moraliştii şi patrioţii de profesie credeau că trebuie să-şi spună cuvîntul indignat. Filozofii explicau problema eredităţii. Esteticienii apreciau construcţia dramatică a piesei. Dar nu s-a rostit nici un glas atunci care să spună că viziunea lui Sorbul surprinsese un ferment de disoluţie, o toxină socială cumplit de activă în epoca de mare destrămare a neutralităţii. Cine va scrie într-o zi capitolul de istorie literară ţesut din bogata literatură provocată de *Patima roşie?* Semnalez aici tema posibilă a unei disertaţii doctorale.

După un an şi ceva în Iaşii atît de învălmăşiţi ai refugiului, succesul lui Sorbul s-a repetat cu o altă comedie tragică, cu *Dezertorul*. Silvestru Trandafir, zis Piele-groasă, un mahalagiu bucureştean, dezertează în timpul războiului, se înapoiază acasă şi ucide din gelozie pe ofiţerul german instalat în gospodăria lui Trandafir şi devenit întreprinzător faţă de soţia lui. Era povestea unei răfuieli personale în care publicul, militar sau civil, veşnic în aşteptarea ştirilor despre căminele părăsite, întrevedea un conflict mai adînc, cu o semnificaţie mai generală: încleştarea în luptă a unui popor cu cotropitorii lui. Şi cînd Silvestru Trandafir cade sub gloanţele patrulei germane, înjurătura adresată năvălitorilor care îl ucideau fără judecată dădea expresie acelui

sentiment pentru justiția instituită care alcătuiește o parte atît de însemnată a sentimentului general al justiției, admirabil în sufletul unui om, altfel atît de frust, ca Silvestru Trandafir.

Au trecut anii. Sorbul a scris și a făcut să i se reprezinte multe piese, comedii tragice și altele, dar n-a mai aflat ecoul acelor creații ale începuturilor, prin care stabilea un nivel și crea o exigență în sensul unei înțelegeri mai adînci a vieții, în sensul dramatismului și al științei scenice de care creația dramatică a altora a trebuit să țină seama. Tot timpul însă piesele lui Sorbul au continuat să manifeste același interes pentru cazul uman ciudat, dar reprezentativ, pentru avariile grave ale ființei omenești. Xenia Dolfineanu din *Prăpastia* este stăpînită de obsesia crimei. În *A doua tinerețe*, bătrînul obosit Ambrogio încearcă un nou început de viață în tovărășia tinerei Assunta, dar este ucis de fratele acesteia, un adept al vendettei. Profesorul de științe naturale Coriolan Strafolgea, în *Coriolan Secundus*, vrea să-și perpetueze spița azvîrlindu-și soția într-o legătură adulteră cu căpitanul Stratornicescu. Toate aceste cazuri sînt plasate într-o societate și pictează un mediu.

Întîlnesc uneori pe Mihail Sorbul și am cinstea să mă bucur din cînd în cînd de tovărășia sa, dar privind măsura lui în orice manifestare, gluma ușoară cu care trece peste orice situație, nu pot să nu mă mir că acest om a simțit în sine îndemnul de a scruta adîncurile cele mai prăpăstioase ale ființei omenești și că acest companion comod a simțit spaimele rupturilor de echilibru, ale pornirilor celor mai sumbre sau mai extravagante pe care le-a legat de altfel cu sensuri mai generale. Figura văzută a scriitorilor este însă adeseori o mască, și întîlnirile obișnuite cu oamenii — o pauză.

În vremea în care Sorbul își constituia opera sa, Liviu Rebreanu, prietenul și ruda lui, cu care alcătuiește un grup dominat de o misiune literară oarecum asemănătoare, introducea în romanul românesc aceeași atracție pentru scena tare, zguduitoare, aceeași neîndurătoare analiză a conștiinței omenești, dar cu interese mai dezvoltate pentru viața socială. O undă pornită din același punct al orizontului literar introduce și în romanul lui Rebreanu interesul pentru cazul psihologic rar și tulburător, detașat pe fondul unui conflict mai

larg, între clase sociale. Conflictul lui Apostol Bologa din *Pădurea spînzuraților* ne aduce în față procesul disoluției sufletești a omului care, în vechea armată austro-ungară, trebuia să lupte împotriva neamului său, dar această tragedie este susținută și intensificată de autosugestia fatală, emanată de la scena execuției prin spînzurătoare a unui condamnat militar, o scenă a cărei amintire îl aruncă în cele din urmă și pe Apostol Bologa în prăpastie. Puiu Faranga, mlădiță a unui neam aristocratic degenerat, strangulează pe curata fată de țară Mădălina, admirată odată în dansul dionisiac Ciuleandra, devenit ca o obsesie a dementului: o temă pe care ar fi putut-o trata și Sorbul.

Voi pronunța totdeauna împreună numele lui Rebreanu și al lui Sorbul, scriitori prin care romanul și teatrul românesc contemporan au intrat într-o nouă epocă a lor, acordată cu îndrumări apărute în întreaga literatură a lumii și pe care le cerea noua observație a omului și a societății.

M-am bucurat, deci, de regăsirea operelor dramatice ale lui Sorbul în cele două volume publicate de Editura de stat pentru literatură și artă. Le răsfoiesc în grabă, dar nu aflu multe din piesele debutului și din cele de mai tîrziu. Cred că un al treilea volum este necesar pentru a transmite cititorilor de azi opera întreagă a unuia din scriitorii cei mai puternici ai generației care i-a precedat.

„Gazeta literară", an: III, nr. 42, 18 octombrie 1956, p. 1, 4. *Jurnal*, București, Editura pentru literatură 1961, p. 244—251.

IV

D. CARACOSTEA: PERSONALITATEA LUI EMINESCU

În editura librăriei Socec, d-l D. Caracostea se găsește pe cale să publice o serie de broșuri sub titlul: *Studii și materiale pentru înțelegerea lui M. Eminescu*. Două din aceste broșuri le avem în față și altele sînt anunțate pentru o dată apropiată. Deschiderea seriei de mici monografii, care trebuie să ne conducă la o mai bună înțelegere a operei lui Mihai Eminescu d-l Caracostea a făcut-o cu studiul a două basme necunoscute din izvoarele poetului. De un interes mult mai general este publicația care îi urmează și care își propune să îmbrățișeze problema personalității marelui nostru liric. La acesta ne vom opri și noi.

De ce studiul personalității unui poet este interesant ne arată d-l D. Caracostea atunci cînd, combătînd excesul unei istorii literare rătăcită pe urmele tuturor nimicurilor biografice, adaugă observația că demn de a fi reținut din multipla figurație a unui poet în lume este numai „felul lui statornic de a vibra în atingere cu lumea, cutele adînci ale sufletului, personalitatea lui care-ți dezvăluie, dincolo de mulțimea faptelor întîmplătoare și adesea contradictorii, unitatea profundă a firii“ (lui). S-ar putea, așadar, crede că d-l D. Caracostea năzuiește să obțină sinteza personalității lui M. Eminescu pentru ca, prevăzut cu acest rezultat, să-și lămurească mai bine opera. Poziția sa metodică nu este însă tocmai aceasta și ea nu mi se pare destul de limpede.

În adevăr, d-l D. Caracostea afirmă pe de o parte relațiunea genetică dintre personalitate și operă. Termenii săi

sînt în această privință categorici: „Înțelegerea genetică a plăsmuirilor poetice — scrie d-sa — trebuie să țină seamă de personalitate". Pe de altă parte însă, d-l D. Caracostea întărește adevărul că personalitatea adîncă a poetului ni se destăinuiește abia în operă. Împrejurarea aceasta îi apare d-lui D. Caracostea ca ceva de la sine înțeles pentru că îndată exclamă: „Evident, temeiul cel mai sigur pentru a descifra o personalitate creatoare este însăși opera". Personalitatea s-ar găsi, prin urmare, în specioasa situațiune de a fi factorul genetic al operei și în același timp de a nu se putea cu limpezime desprinde decît abia din interpretarea ei. Valoarea euristică a personalității decade însă de îndată ce admitem că documentul ei cel mai perfect este tocmai opera pe care era chemată s-o explice.

Pentru că o asemenea situațiune face inutil studiul personalității poetice, d-l D. Caracostea ponderează caracterul exclamației sale de evidență și concede că de fapt personalitatea se manifestă cu energie nu numai în operă, dar și în unele „aspecte hotărîtoare" ale vieții. Ce înțelege prin „aspecte hotărîtoare" d-l D. Caracostea nu ne spune, și lucrul ar fi fost poate greu de făcut. Interesant de reținut este că, refuzînd să acorde vreo valoare biografiei mărunte, d.l D. Caracostea conferă una biografiei prin partea ei de „aspecte hotărîtoare"; dar nu pentru că acestea din urmă ar avea vreo virtute explicativă, ci numai pentru că ele ar fi menite să confirme impresiunile recoltate din contactul cu opera. Așa, după ce afirmă că personalitatea se descifrează mai bine în operă, d-l D. Caracostea adaugă: „Dar ca să ai deplină siguranță trebuie să controlezi rezultatele, privind și viața sub aspectele hotărîtoare. De aici nevoia de biografie."

În rezumat. Poziția metodică a d-lui D. Caracostea nu mi se pare destul de limpede, deoarece personalitatea pe care o făcea să treacă mai întîi drept factor genetic al operei o consideră mai apoi drept o cunoștință în care culminează impresia poetică, și ca atare — în studiile literare — nu poate avea însemnătatea unui factor explicativ, ci cel mult pe aceea a unei punți de legătură între viață și operă. Izvorul acestei nelimpezimi mi se pare că stă în faptul că d-l Caracostea n-a ținut socoteală de adevărul — afirmat mai de toată psihologia modernă — cum că personalitatea nu e o

stare preexistentă în individ, ci rezultatul unei îndelungate munci interioare. Este adevărat că adeseori personalitatea se confundă cu calitatea originală a reacțiunilor spontane din individ; pe cînd în realitate ea prelucrează aceste reacțiuni, le scoate de sub condiția lor momentană și perimabilă și le înalță la rangul unor dispoziţiuni permanente de viață. Am spus că personalitatea este rezultatul unei stăruitoare munci lăuntrice. Putem adăuga că personalitatea este o *operă*, și de aceea este firesc ca printre felurile ei de a se manifesta să găsim și opera artistică. Fapta de artă reprezintă, în adevăr, succesul acelei tendințe de amplă unificare a experienței intime care definește și sensul personalității. Dacă apoi există unele asemănări între operă și momentele cele mai însemnate ale vieții, împrejurarea se explică prin faptul că în ambele situaţiuni individul s-a comportat ca o personalitate.

Personalitatea fiind un rezultat și uneori tocmai rezultatul artistic, folosirea ei ca factor explicativ-genetic devine imposibilă. Opera în adevăr nu este efectul personalității, ci numai una din formele ei. Deși a recunoscut că opera destăinuiește sensul unitar al vieții cu o putere pe care viața numai rareori o ajunge, d-l D. Caracostea a crezut oportum să-i rezerve și un rol genetic. A menținut-o deci ca o cauză, cînd la doi pași stătea adevărul că de fapt este o finalitate.

★

Urmează acum că personalitatea pe care ne-o mărturisește opera lui Eminescu să fie confirmată prin cîteva din „aspectele hotărîtoare" ale vieții lui. D-l D. Caracostea ne făgăduise această operație; dar, ajuns la miezul chestiunii, d-sa se mulțumește să comenteze mărturiile cunoscute ale lui Maiorescu, Slavici și Caragiale. În această chestiune — este cîtva timp de atunci — am avut prilejul să mă exprim într-un articol retipărit în volumul *Fragmente moderne*. Cititorii să-mi permită reamintirea acelui articol.

Plecînd de la *Amintirile* lui I. Slavici, observam că „d-l I. Slavici pare a alege printre amintirile sale numai pe acelea care confirmă vederile despre firea omului superior în așa fel încît amintirile pe care ni le înfățișează alcătuiesc mai degrabă o teorie a geniului decît prezentarea unui om viu". Aceeași înclinare o recunoșteam și la Maiorescu, ale cărui spuse le comparam și le făceam să coincidă cu acele ale lui

Slavici. Arătam astfel că ambii scriitori fac din *impersonalitate* semnul distinctiv al firii lui Eminescu. Această unitate de vederi o puneam pe socoteala împrejurării că în evocarea figurii lui Eminescu ei s-au lăsat conduși de teoria schopenhaueriană cu privire la geniu. Scriam, așadar: „Înțelegem de ce atît Maiorescu, cît și d-l I. Slavici schițează un portret al poetului în care principală și aproape unică trăsătură este desfacerea de acele lumești. Schopenhauer, a cărui concepție este hotărîtoare asupra celor doi scriitori, este cel dintîi care a recunoscut semnul personalității geniale în capacitatea de a se elibera de frînele voinței practice pentru ca, devenit «pur subiect de cunoaștere», să contemple ideile platonice, originalele eterne ale lucrurilor."

D-l D. Caracostea are întocmai aceleași vederi. În ce privește mărturia maioresciană, d-sa scrie: „...Maiorescu nu vorbea ca istoric literar chemat să dea o icoană care să se impuie cu necesitate tuturor, independent de înclinările lor personale, ci vorbea ca reprezentant al unei doctrine bine definite cu privire la natura poeziei și la psihologia geniului. E convingerea formulată cu măiestrie de Schopenhauer: caracteristica geniului stă în izbăvirea de cerințele practice ale vieții și ale inteligenții, așa încît poetul adevărat se înalță la contemplarea prototipurilor ideale."

Cît privește amintirile lui Slavici, d-l D. Caracostea socotește de asemeni că ele „cer să fie interpretate cu ochi critic". Căci deopotrivă „interpretarea lui Maiorescu și icoana lui Slavici ni-l înfățișează nu ca pe cineva făcut să trăiască intens viața, potrivit pornirilor ei fundamentale, ci ca pe un înstrăinat de patimile lumii". Este astfel permisă ipoteza că și Slavici a stat sub influența ideologiei schopenhaueriene care se știe ce rol a jucat în cercul „Junimii".

În articolul meu aminteam în treacăt și de Caragiale, reliefînd împrejurarea că și marele dramaturg și-a modelat descrierea după ideea preexistentă pe care romantismul și-o făcea despre tînărul genial. În paginile intitulate *Nirvana*, observam că, „evocîndu-l pe Eminescu, Caragiale ne prezenta, de fapt, portretul unui tînăr genial, cu predispozițiile tipice pe care i le atribuia romantismul, un fel de Chatterton, trăind în închipuire, cu o pronunțată inaptitudine pentru viață, suferind de mania circulară: cînd exuberant, și cînd abătut de moarte".

D-l D. Caracostea, care nu m-a citat cînd părerile noastre coincideau, o face acum pentru a mă combate. Dintre toți cîți l-au cunoscut pe Eminescu, numai Caragiale a văzut în inima omului care, în genere, se deschidea atît de greu. D-l Caracostea nu vede în schița intitulată *Nirvana* nici urma vreunei încercări de stilizare literară. Este curios, dar așa e. D-l Caracostea — care pare a pune mare greutate pe metodă — nu examinează deloc partea de convenție literară care intră în evocarea lui Caragiale. Se mulțumește numai s-o nesocotească. Părerea mea despre mărturia lui Caragiale n-ar fi, așadar, decît o simplă eroare juvenilă. „Dar tocmai cu privire la această caracterizare a lui Caragiale — notează d-l Caracostea — s-au scris de curînd de un tînăr, d-l T. Vianu, cuvinte de discredit." Discredit? A încercat d-l D. Caracostea să discrediteze pe Titu Maiorescu atunci cînd a arătat partea convențională care intră în portretul eminescian schițat de șeful „Junimii"? Nu, desigur că nu. Interpretarea unui document ar putea alcătui și o tentativă de discreditare dacă documentul ar fi anume înfățișat ca plăsmuit după indicațiile unui oarecare nemărturisit interes. M-aș ridica deci totdeauna dacă acest tare și nemeritat cuvînt ar fi aplicat criticii d-lui D. Caracostea.

Revenit la fondul lucrurilor, d-l D. Caracostea crede a putea afirma că încordarea de contraste despre care vorbește Caragiale alcătuiește adevăratul ritm fundamental al afectivității eminesciene. Părerea este susținută de cîteva detalii mai mărunte din viața poetului. Interesant ar fi fost însă dacă această vedere ar fi fost urmărită și în opera lui Eminescu: lucrare pe care d-l D. Caracostea ne-o făgăduise din capul locului, dar pe care în cele din urmă o înlătură sau o amînă.

„Gîndirea", an. VI, nr. 4—5, mai-iunie 1926, p. 186—187.

[G. IBRĂILEANU: „SCRIITORI ROMÂNI ŞI STRĂINI"][1]

Orice scriitor aşteaptă o satisfacţie de amor propriu de la scrisul său. În compoziţia literaturii, chiar în aceea de idei, rezultatele obiective ale investigaţiei pe care scriitorul a practicat-o se amestecă şi se colorează cu felul în care scriitorul se reprezintă pe sine. Reprezentarea de sine conţine însă nu numai elementele de fapt ale persoanei fizice şi morale, dar şi urma acelei nelipsite dorinţe de a fi altfel decît eşti în realitate. Un accent relativ de *bovarism* întovărăşeşte orice încercare a omului de a se reflecta. Literatura oferă de obicei replica acestei năzuinţe şi este probabil că această năzuinţă se numără printre izvoarele mai de căpetenie ale activităţii literare. Iată de ce ne simţim îndreptăţiţi să distingem mai în toate operele de literatură, alături de ceea ce scriitorul spune, felul său de a spune, aşa cum el se autorizează de la închipuirea despre sine. *Poza* este în literatură un element de stil. Ea vine în întîmpinarea acelei nevoi care la scriitor este în mod mai deosebit sensibilă, întrucît scriitorul este persoana care, prin natura permanentei sale înfăţişări în public, nu poate fi scutită de păcatul vanităţii.

Originalitatea scrisului d-lui G. Ibrăileanu, în care publicul recunoaşte pe unul din cei mai sinceri şi mai siguri îndrumători ai săi, provine însă tocmai din faptul că reprezentarea şi închipuirea de sine este aici aproape cu totul absentă. Scrisul d-lui G. Ibrăileanu este un rar exemplu de literatură fără vanitate. Conştiinciozitatea profesiei depăşeşte la sine, cu mult, orgoliul profesiei. În critica literară,

[1] Cronica de faţă a apărut împreună cu cea despre V. Voiculescu, *Poeme cu îngeri* (n. ed.).

care rămîne totuși un gen al literaturii, d-l G. Ibrăileanu introduce tonul acelei detașări de ființa proprie care caracterizează pe omul de știință. Neurmărind să se impună printr-o formă a originalității d-l G. Ibrăileanu cucerește cu toate acestea o originalitate, și scrisul său se colorează cu un farmec special. Volumul *Scriitori români și străini* ne oferă prilejul nimerit pentru a ne opri o clipă în fața acestei trăsături.

Preocupat de obiectul său, într-o măsură care îl face să se uite cu totul pe sine, d-l G. Ibrăileanu este un analist. Sintetic este scriitorul activat de o voință vehementă și patetică. În gruparea sintetică a faptelor se rostește totdeauna o viziune exclusivă despre lume, care închide în sine și aspirația de a transforma această lume în consecință. Dar d-l Ibrăileanu este un analist. Dibăcia sa se aplică să așeze în plină lumină, să epuizeze întreaga semnificație a unui detaliu. Două paragrafe din *Dumbrava minunată* a lui Sadoveanu îl aduc, de pildă, să stabilească ingenioase raporturi între metaforă și personificare, sau să precizeze înțelesul antropomorfizării în legătură cu scriitorul, cu personajul său sau cu cititorul. Mici lucruri care ne-au putut scăpa la lectură ne apar astfel pline de o nebănuită bogăție latentă. Această trăsătură s-a accentuat mai ales în activitatea mai nouă a d-lui Ibrăileanu, care se aplică mai puțin acum la discuția problemelor de îndrumare generală, în favoarea unei critici conduse de criteriul psihologic și estetic.

Analiza nu poate fi susținută decît printr-o neostenită atenție. Atenția este apoi, prin natura ei, ritmică. Momente de încordare alternează în desfășurarea ei cu momente de slăbire. Această ritmică specială a atenției este foarte manifestă în scrisul d-lui Ibrăileanu. Căutînd să-și îmbrățișeze cît mai desăvîrșit obiectul, d-l Ibrăileanu ne oferă imaginea unui om care se îndrumează către acest scop prin gesturile succesive ale unei adaptări continue. De aci, mulțimea parantezelor, a revenirilor, a întîrzierii asupra unui cuvînt care dezvăluie deodată o mină nouă de reflecție. Și în această activă, ingenioasă, sîrguitoare desfășurare a gîndirii stă și farmecul scrisului d-lui G. Ibrăileanu, verva sa de diălectician.

„Gîndirea", an. XII, nr. 5, mai 1927, p. 190—191.

E. LOVINESCU LA ŞAIZECI DE ANI

D-l E. Lovinescu a împlinit şaizeci de ani. Criticii şi scriitorii din generaţia mijlocie însoţesc numele său, în această împrejurare, cu simpatie şi cu respect. Căci dacă proprii camarazi de generaţie au putut vedea uneori în el un rival, şi dacă celor mai tineri le lipseşte poate mijlocul de a aprecia valoarea unui lung şi statornic devotament consacrat cauzei literare, scriitorii care ating azi maturitatea sînt cei mai bine situaţi pentru a înţelege din cîte daruri ale minţii şi din cîte virtuţi ale caracterului se constituie o carieră avînd rodnicia şi unitatea aceleia a d-lui E. Lovinescu.

E ste sigur că autorul *Istoriei civilizaţiei române*, al *Memoriilor* şi al atîtor monografii critice a avut de purtat multe lupte în cursul cărora a trebuit să primească unele lovituri. Urmele lor înfipte în trupul luptătorului sînt tot atîtea titluri de glorie. Astfel, cînd mi s-a întîmplat să aud din gura unora din martorii intermitenţi şi distraţi ai duelului literar judecăţi din categoria acelora care ţes în jurul reputaţiei scriitorilor stratul gros al neînţelegerii şi prejudecăţii nu m-am putut împiedica a spune că lupta a fost înfocată şi că loviturile au fost bine aplicate din ambele părţi. Spectatori atenţi ai vieţii literare, să ni se permită a observa că rareori contestaţiile la care a fost supusă activitatea d-lui E. Lovinescu au pornit din constatarea unor scăderi, cît mai ales din meritele sale eminente.

Poate că nu toate, absolut toate judecăţile critice ale d-lui E. Lovinescu vor fi confirmate de viitorime. Poate că

din paginile polemistului cititorii au avut uneori prilejul să înregistreze sunetul mîniei și al orgoliului. Adevărul ne obligă însă a adăuga îndată că nicicînd, în nici o împrejurare, opera sa nu aduce mărturia vreunei tranzacții comode cu propria conștiință, a vreunei slăbiciuni omenești înclinată să sacrifice ceva considerațiilor eterogene și propriului său interes.

Criticul s-a simțit deținătorul unui oficiu public pe care l-a exercitat cu conștiința unui magistrat dintr-o veche noblețe de robă. Justiția este o cumpănă delicată. Mîna care o ține trebuie să fie sigură și liniștită. Cea mai ușoară nervozitate deviază acul balanței și alterează puritatea măsurii așteptate. Cîți dintre dispensatorii dreptelor judecăți n-au simțit măcar o dată că mîna le tremură? Mîna aceasta, această mînă plimbată pe mii și mii de pagini, a putut uneori tremura, dar ea n-a azvîrlit niciodată în unul din talgerele balanței măsurile false sau grosolana monedă cu care putem cumpăra bunăstarea, ușoara considerație publică, titlurile și onorurile.

D-l E. Lovinescu a fost și a vrut să rămînă un judecător independent. Dar tocmai această fermitate stă la originea multelor lupte și a unora din loviturile pe care le-a primit. Să recunoaștem valoarea și curățenia exemplului său. Astăzi, cînd noi înșine am adunat oarecare experiență și acea puțină știință care este necesară pentru a afla că măsurile literare sînt destul de nesigure, înțelegem mai bine că regulatorul cel mai bun al lucrării criticului este însuși caracterul său, intransigența, neatîrnarea, dezinteresarea sa practică. D-l E. Lovinescu a însumat toate aceste însușiri ale caracterului critic.

Apărut într-un moment cînd Maiorescu se bucura de liniștita lui regalitate, cînd Nicolae Iorga ridica în bătaia vîntului steagul său, cînd Ovid Densusianu deschidea perspective noi poeziei românești, d-l E. Lovinescu părea că va lua loc printre junimiști. Îl indica pentru aceasta solidele temelii clasice ale culturii sale, cumpătarea gustului și a mijloacelor, puțina lui afinitate pentru formele de viață ale boemei literare, acea înmănunchere de însușiri ale urbanității în literatură care dădeau „Junimii" mai mult caracterul unui salon decît al unui cenaclu. Împrejurările vieții l-au împiedicat pe d-l Lovinescu să rămînă printre junimiști, dar moldoveanul care a absorbit primele influențe ale cul-

turii sale în Iași „Junimii“ și istoriograful de mai tîrziu al renumitei societăți literare a continuat totdeauna să-și recunoască afinitățile pentru oamenii și îndrumările acelui mediu. Criticul care a zugrăvit portretul atîtor artiști n-a scris niciodată cu mai multă căldură admirativă, dintr-o apropiere mai strînsă de oamenii resimțiți dinăuntru, ca despre Titu Maiorescu și Duiliu Zamfirescu. Demnitatea și echilibrul formei acestora, seninătatea lor făcută din atîtea renunțări sînt nu numai lucrurile pe care d-l E. Lovinescu le înțelege mai bine, dar și acele pe care le iubește mai mult.

Ciudate și întoarse căi ale destinului nostru! S-ar putea ca pentru istoria literară d-l Lovinescu să rămînă cu rolul de îndrumător al poeziei „moderniste“. Și lucrul este în multe privințe adevărat, deși oarecum împotriva firii sale mai adînci. Căci d-l Lovinescu n-are nici estetismul lui Densusianu, nici acel sentiment al modernității, mai viu la mulți alții dintre scriitorii tineri. Natura sa nu se deschide cu plăcere influențelor celor mai noi. Omul are pînă și în înfățișarea sa fizică aparența unui cărturar din generația veche, și cînd trecătorii îl încrucișează pe una din străzile învălmășite ale capitalei ei recunosc îndată în singuraticul și domolul trecător, cu marii ochi obosiți, nu pe un reprezentant al vieții moderne, ci pe cineva care s-a ridicat atunci dintre cărți sau a coborît de pe catedră. „Modernismul“ d-lui E. Lovinescu este produsul dezvoltării unui punct de vedere, aplicarea unui criteriu estetic păzit de grija de a nu confunda domeniile și de a salva autonomia artei.

Astfel cînd a fost constrîns să-și apere pozițiile, fostul director al *Sburătorului* nu invoca precedentul recent al esteților apuseni, ci autoritatea lui Titu Maiorescu, adică al unui gînditor format în vechea școală a idealismului german. Cînd ostenit de funcțiunile oficiului său critic și estetic d-l Lovinescu revenea către intimitatea sa, am impresia că atunci îi plăcea să regăsească tovărășia vechilor autori, preparînd versiunea românească a lui Tacit sau transpunînd într-o limbă plină de naturalețe și farmec străvechiul basm al lui Ulise.

Este în formula morală și literară a d-lui E. Lovinescu ceva din acel *honnête homme* al clasicismului francez, completat cu tot ce i-a putut aduce relativismul psihologic mai

nou. Din modelul clasic el a împrumutat oroarea ostentației; mai întîi a ostentației retorice, apoi a specialistului. Față de gustul și interesul generațiilor mai noi opera sa pune puțin preț pe aparatul critic și metodic pe care, cu toate concesiile pe care a trebuit să i le facă pe alocuri, sînt convins că nu le iubește deloc. Criticul este, pentru d-l Lovinescu, un scriitor, un artist lucrînd sub inspirația celei de a zecea muze. „Impresionismul", afișat ca program cu vreo trei decenii în urmă, era expresia acestei convingeri. Și cu toate că mijloacele criticului au mai variat de atunci, evoluînd de la expresia sugestivă către formula definitorie, artistul n-a voit să intre în umbră.

La ce bun, de altfel, grija de a salva obiectivitatea și de a întemeia adevărul în judecățile noastre critice cînd experiența ne aduce exemplul variației continue a valorilor literare, pe care n-ar fi cu putință a le cuprinde decît din unghiul psihologiei noastre individuale? Un artist intuitiv se adaptează mai bine la această stare a lucrurilor decît un om de știință. Dorind să înțelegem un om și o operă nu vom întreprinde aci o discuție teoretică. Ne mulțumim să constatăm că punctele de vedere au fost clare de la început și că, dezvoltîndu-le cu consecvență, critica a cîștigat în d-l Lovinescu un scriitor plin de seducție, manevrînd floreta ironiei cu multă abilitate, și un portretist dintre cei mai remarcabili.

D-l E. Lovinescu este și creatorul unui stil ideologic foarte personal. Dar ca scriitor de idei, criticul mai mult enunță decît demonstrează, și ideogramele sale, destul de abstracte, sînt lipsite de larga bază a expunerii discursive. Ele stau înfipte în ascuțișul concluziilor și țin la oarecare depărtare pe cititor și prin acel eliptism latin care alcătuiește de altfel o caracteristică mai generală a stilului autorului. În schimb, cînd trece în sectorul polemic și în portretistică el își regăsește mijloacele sale cele mai bune.

Desigur d-l Lovinescu nu va întrebuința numărul și cadența oratorică a lui Odobescu și Maiorescu. Într-o fază mai veche a scrisului său, el întrebuințează notația scurtă și nervoasă a unui Anatole France sau a scriitorilor francezi din veacul al XVIII-lea. Mai tîrziu el adoptă perioada bogată, pe care o obține însă prin însumarea unor notații scurte, nu prin suflul larg și majestuos al debitului oratoric.

Formula sugestivă, împletită uneori ca un laitmotiv în compoziţie, este unul din mijloacele sale mai des întrebuinţate. În pictura oamenilor, pe care foarte deseori îi prezintă în mici scene de comedie, portretistul organizează tipurile sale în jurul axei unice a unei însuşiri morale, susţinută îndeobşte de una fizică şi prezentată cu atîta vioiciune încît nimeni din cîţi le-au întîmpinat în paginile *Criticilor* sau ale *Memoriilor* nu le mai poate uita.

Dar mai este ceva, şi poate lucrul cel mai de seamă. Nimeni nu va putea scrie în viitor istoria literaturii române în ultimul sfert de veac fără a ţine seama de contribuţia d-lui Lovinescu. O mare parte din creaţia literară a epocii a trecut prin filtrul criticului care s-a pronunţat totdeauna despre ea, pe care foarte deseori a văzut-o născîndu-se.

În prezent nu este altcineva care să cunoască mai bine literatura noastră mai nouă în toate detaliile ei şi, uneori, în variantele succesive care au precedat forma operelor cunoscute de public. D-l Lovinescu este un scriitor căruia i-a plăcut să se povestească, să revie în urmă, să fixeze toate momentele interesante ale întîlnirilor sale literare. Intimii săi susţin că în afară de culegerea de portrete pe care le-a publicat sub titlul de *Memorii*, criticul ţine un jurnal mai personal în care sînt notate nesfîrşitele amănunte ale comediei literare la care a asistat nu numai cu rolul unui martor, dar şi cu acela al unui îndrumător. În camera sa de lucru s-au perindat sute de tineri veniţi să primească un cuvînt de confirmare, nesfîrşite cohorte de veleitari, genii în perspectivă, deocamdată simpli impulsivi necontrolaţi, şi cîteva talente care aflau aci că drumul lor este bun şi că ţinta lor este posibilă. Mulţi dintre aceştia au căzut din nou în anonimatul din care încercaseră să se ridice, alţii au cucerit reputaţia şi au crezut că pot exista mai departe nu numai singuri, dar chiar împotriva aceluia care ştiuse să le insufle încrederea în sine şi hotărîrea perseverărilor fecunde. Ingratitudinea este însă o reacţie foarte generală şi oarecum un fapt natural.

A fost o mare agitaţie omenească în jurul d-lui E. Lovinescu, adică în jurul unei personalităţi care prin gust firesc a fost înclinată, pare-mi-se, către singurătate, şi prin penetraţie psihologică spre mizantropie, dacă totuşi lucrul îl poate afirma cineva care s-a bucurat de atîtea ori de onoarea unor porniri pline de simpatie şi de bunăvoinţă.

Cine a citit cu atenţie opera d-lui E. Lovinescu şi s-a bucurat de favoarea de a-şi putea completa impresiile prin cunoaşterea mai apropiată a omului ştie că în firea sa se întrunesc toate atitudinile care caracterizează pe criticul de vocaţie. Un critic este un om în care sensibilitatea stă sub necurmatul control al inteligenţei. Rezultă de aci un anumit scepticism, o rezervă în acţiunea de a primi valorile, tendinţa de a le grupa după similitudini şi de a le subordona modelelor. Primul gest al unui critic nu este de a îmbrăţişa, ci de a respinge sau cel puţin de a cîntări. Greutăţile carierei unui critic în lumea scriitorilor rezultă din faptul de a întîmpina elanurile sentimentului creator cu metalul rece al inteligenţei.

Lucrurile stau aşa în principiu, şi în cazul special al criticului nostru. Şi totuşi de cîteva ori în cursul lungii frecventări a operei sale am asistat la o dăruire mai largă, mai generoasă. Au fost momentele în care d-l Lovinescu saluta primele romane ale lui Rebreanu, pe acele ale d-nei H. Papadat-Bengescu, poeziile lui Ion Barbu şi ale lui Camil Petrescu, schiţele şi nuvelele lui Brăescu şi atîtea alte opere în jurul cărora s-a produs de mult consensul aprobării publice. Şi în aceste clipe, preţioase tocmai prin raritatea lor, bucuria noastră a fost cu atît mai mare cu cît aflam pe critic nu numai în acţiunea lui de a cumpăni, dar şi în acea de a se subordona şi de a sluji.

„Vremea", an. XIII, nr. 628, 23 noiembrie 1941, sub titlul *E. Lovinescu, portret moral.* Cu noul titlu, în *Trei critici literari*, Bucureşti, f. e., „Biblioteca pentru toţi" (seria veche), 1944, p. 72—82.

MIHAIL DRAGOMIRESCU[1]

Revenindu-mi cinstea de a deschide cursul de estetică și critică literară, prevăzut de noua lege a învățămîntului superior, cred că împlinesc o datorie de la care nu trebuie să se abată nici oamenii, nici instituțiile, consacrînd un gînd plin de recunoștință și pietate predecesorilor și inițiatorilor. Primul nume pe care îl voi evoca în acest moment al începutului de drum va fi acela al lui Titu Maiorescu, care, deși n-a profesat niciodată estetica la facultatea noastră, nu este mai puțin creatorul și patronul indiscutabil al disciplinelor noastre în cultura română.

Cînd eu însumi am luat loc pe băncile Facultății de litere, domnilor studenți, vocea lui Titu Maiorescu nu mai putea fi auzită decît în Parlamentul țării. Catedra încetase de a mai fi cadrul de manifestare al puternicei sale personalități. Totuși, primind impresiile acelora care avuseseră norocul să-l aibă profesor, dar mai cu seamă citind și recitind cărțile sale, s-a aprins în mine dorința de a cerceta tainele artei, misterul fericitei influențe pe care frumusețea o exercită asupra oamenilor, criteriile sau darurile înnăscute care îți permit a regăsi totdeauna justa apreciere estetică. Parcurgînd[2] paginile lapidare ale lui Titu Maiorescu, arta mi-a apărut ca un obiect vrednic a fi studiat cu toată sîrguința, cu atît mai mult cu cît acela pe care mă deprinsesem a-l ve-

---

[1] Lecție de deschidere a cursului de estetică și critică literară la Facultatea de filozofie și litere din București (20 ianuarie 1939).

[2] În original: practicînd (n. ed.).

nera ca pe un maestru arătase că în despicarea și critica produselor artistice se pot cîștiga rezultate interesînd întreaga dezvoltare a culturii naționale.

În adevăr, rolul epocal al lui Titu Maiorescu a fost acela de a fi deosebit între domenii și metode, liberînd arta, știința, viața de stat de confuziile care le pot masca țintele și le pot stînjeni liberul avînt. Rolul lui Titu Maiorescu a fost acela al unui împărțitor de hotare. Dezvoltarea spiritului critic în cultura românească atinge cu Titu Maiorescu punctul lui culminant, adică acela al conștiinței și practicii diferențierii valorilor. Iar acest cîștig de atîta însemnătate îl obține el denunțînd cu o mare agerime și cu o necruțătoare ironie produsele falșilor poeți și prozatori, versurile care ascund sub stearpa lor sonoritate simțirea fără adîncime a unui om banal, elucubrațiile morale și politice care se dau drept artă sau știință, nesfîrșitele improvizații hilariante care, invocînd sentimente onorabile sau înalte, cred că ne pot impune versuri proaste și teorii șubrede.

Etosul care străbate opera lui Maiorescu este acela al supunerii la obiect, al unei demnități intelectuale care se precizează prin limite consimțite și prin coordonarea riguroasă a scopurilor cu metodele. Întocmai ca în cazul Germaniei și al Rusiei, la temeliile culturii noastre moderne stă lucrarea incisivă a unui estetician și critic literar. Analogia permite apropierea lui Leessing și Bielinski de Titu Maiorescu. Ceea ce a fost cel dintîi dintre aceștia pentru cultura germană din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și cel de-al doilea pentru cultura rusă din prima jumătate a veacului trecut este Maiorescu pentru cultura românească în primul timp al așezării noii dinastii și la începuturile regatului român. Deschiderea noilor noastre drumuri, pasul hotărîtor către maturitatea culturii se face în analiza critică a poeților și prozatorilor și în încercarea de a stabili principiile estetice fundamentale. Este o împrejurare pe care se cuvine a nu o pierde din vedere atunci cînd este vorba să apreciem rostul esteticii în trecutul nostru apropiat și acela care mai poate fi rezervat cultivării ei în instituțiile noastre superioare de învățămînt.

Al doilea nume pe care doresc să-l pronunț astăzi alături de acel al lui Titu Maiorescu este numele d-lui Mihail Dragomirescu care, consimțind să vină în mijlocul nostru,

acordă acestei lecţii inaugurale caracterul solemn menit să întărească noile legăminte sub care trece întreaga organizare a studiului esteticii în Facultatea de litere din Bucureşti.

Aş dori, domnilor studenţi, înainte de a începe seria prelegerilor în care îmi propun să vă înfăţişez problemele esteticii şi ale criticii literare, aşa cum ele apar în lumina cercetării mai vechi şi mai noi, să vă vorbesc despre opera şi personalitatea d-lui profesor Mihail Dragomirescu, despre însemnata sa contribuţie în ştiinţa timpului, despre activitatea profesorului, despre felul omului. Vă mărturisesc însă că nu mă pot hotărî să dezvolt această temă decît cu o mare sfiiciune şi că, pentru întîia oară în cei 15 ani de cînd eu însumi ţin prelegeri de filozofie şi estetică, simt că nu sînt cu desăvîrşire stăpîn pe vocea mea. Printr-o răsturnare de situaţii, pe care nu mă pot împiedica s-o resimt paradoxală, fostul elev ţine el astăzi prelegerea în faţa profesorului său. Pentru a-mi recîştiga toată siguranţa, vă rog, deci, domnule profesor, să consideraţi lecţia de astăzi ca o lucrare de seminar şi să-i acordaţi aceeaşi bunăvoinţă şi generozitate pe care le-aţi avut totdeauna faţă de numeroşii dv. elevi.

Pentru situarea contribuţiei d-lui Mihail Dragomirescu s-ar cuveni să întreprind o cercetare istorică, să încerc adică a stabili caracteristicile momentului în care se formează ideile sale, pentru a vedea care anume dintre curentele timpului trec în cugetarea sa şi ce elemente noi se adaugă stării generale a problemelor din momentul în care această cugetare începe să se desfăşoare. Întreprinderea aceasta este însă şi foarte uşoară, şi foarte grea.

Ea este foarte uşoară deoarece, din primul moment, apare destul de limpede faptul că ideile d-lui Dragomirescu se dezvoltă din temelia asigurată de Titu Maiorescu. Autonomia esteticului este marea cucerire a lui Maiorescu care alcătuieşte şi cadrul în care se înscrie activitatea fostului meu profesor. Ideea autonomiei esteticului, adică ideea despre dreptul creaţiei estetice de a fi preţuită în ea însăşi, fără raportare la o valoare de un alt ordin, este principiul care asigură d-lui Dragomirescu posibilitatea de a fixa un tip nou în cultura românească. Faţă de o artă autonomă devenea posibilă o critică autonomă, o critică guvernată de singurele principii estetice. Trăgînd aceste consecinţe, se poate spune că d-l Dragomirescu este primul critic literar român

care nu vrea să facă decît critică literară. Nici Titu Maiorescu, care, pentru a asigura autonomia esteticului, trebuia să întreprindă critica întregii culturi, nici C. Dobrogeanu-Gherea, pentru care literatura era de fapt un vehicul al ideilor și tendințelor sociale, nu se restrîngeau totdeauna la critica operelor literare.

Contribuția d-lui Dragomirescu constituie însă critica literară ca specialitate științifică neatîrnată. D-l Dragomirescu a demonstrat contemporanilor posibilitatea criticii literare estetice. Iar personal, caracterologic, d-sa a realizat pentru întîia oară cu plinătate tipul omenesc al criticului literar, urmărind actualitatea din unghiul său, menținînd cu fermitate și intransigență drepturile liberului examen, înfruntînd pornirea contemporanilor bucuros de luptă, dar stăpînit și obiectiv pînă la urmă. Iată de ce astăzi, cînd denumirea de critică literară trece pentru întîia oară pe eticheta unei catedre aparținînd învățămîntului superior românesc, se cuvine-a recunoaște în personalitatea d-lui Mihail Dragomirescu nu numai pe un înaintaș, dar pe un deschizător de drumuri.

Dacă însă din acest punct de vedere situarea istorică a operei, în fața căreia ne-am oprit acum, este destul de ușoară, ea devine foarte grea, întrebîndu-ne ce datorește ea științei timpului încrucișării de idei și curente în epoca în care sînt așezate largile ei temelii. Spun că este foarte greu răspunsul acestei întrebări deoarece încă de la începuturile ei opera d-lui Mihail Dragomirescu se definește prin rezistență față de îndrumările generale ale momentului. Îndrăznesc chiar să spun că ne găsim în fața cazului destul de rar al unei opere care se constituie nu prin adaptare la momentul științific contemporan, ci prin opoziție față de el.

În adevăr, care sînt directivele care triumfă în estetică și în critica literară îndată după 1890, adică în epoca în care se încheagă sistemul de gîndire critică al d-lui Dragomirescu? Estetica trece în acest moment sub deplina stăpînire a psihologiei, de unde nu o va smulge decît intervenția fenomenologiei în anii care au urmat războiului. Trecerea de la vechea estetică filozofică a gînditorilor romantici, a unui Schelling și Schopenhauer, a unui Solger și Hegel, către noua estetică psihologică se petrece în interiorul activității lui Fr. Th. Vischer. Renumitul estetician care în 1846 ince-

pea să publice sistemul său de estetică în șase volume, dezvoltînd conceptul hegelian al frumosului ca manifestare sensibilă a ideii, sfîrșește la bătrînețe ca teoretician al simpatiei estetice *(Einfühlung)*. Scrierea de bătrînețe a lui Th. Vischer: *Das Symbol*, apărută întîia oară în 1887, este documentul acestei noi orientări, ratificată de cineva care trăise destul de mult pentru a fi apucat timpurile de glorie ale idealismului romantic. Din acest moment problema capitală a esteticii devine fie psihologia creației artistice, fie psihologia receptării artei și a aspectelor frumoase. Un Th. Ribot, un Souriau, un Paulhan, un K. Groos, un Th. Lipps sau J. Volkelt etc. sînt cercetătorii care dau, în aceste direcții, contribuțiile hotărîtoare.

În ce-l privește, d-l Dragomirescu nu cedează niciodată psihologismului general al epocii sale. Nici analiza procesului creației, așa cum el se desfășoară în sufletul individual al artistului, nici descrierea și explicația mecanismului emoției estetice nu sînt întrebările în fața cărora se opresc cercetările sale. Problemele esteticii psihologice nu sînt problemele d-lui Dragomirescu. Și aceasta din pricină că opera de artă nu este, pentru d-l Dragomirescu, produsul psihologiei obișnuite a artistului, a ceea ce am putea numi, întrebuințînd o expresie a lui Kant, a caracterului său empiric. Pentru a crea, sufletul artistului grupează într-o constelație nouă elementele mentalității sale, și opera sa este manifestarea acestei structuri creatoare. La ce bun am investiga atunci psihismul obișnuit al artistului cînd geneza operei se desfășoară, de fapt, într-un alt plan al sufletului individual decît acela care este accesibil metodelor psihologiei? Cineva poate fi surprins examinînd această teorie care pretinde că în artist apare brusc un alt om mai interesant, mai original, mai profund, și că acesta este, de fapt, creatorul artei. Totuși, dacă ne gîndim de cîte ori cunoștința artiștilor ne rezervă surpriza de a descoperi sub imaginea cea mai romantică, pe care o autorizează opera, chipul unui om deopotrivă cu toți oamenii, uneori al unui om deopotrivă cu cei mai mărunți dintre ei, nu ne putem împiedica să-i dăm dreptate d-lui Dragomirescu.

Pornind de la experiența amintită am încercat în volumul al doilea al *Esteticii* mele să caracterizez structura artis-

tică drept o *structură intermitentă*, o noțiune pe care nu știu ca psihologia s-o fi definit mai înainte. Cît despre irupția artistului în om ea alcătuiește un proces care nu ne mai poate mira de cînd studiile relative la viața inconștientului, sporite prin contribuția psihanalizei, au făcut progresele cunoscute.

Neoprindu-se în fața problemei creației, în felul esteticii psihologice curente, d-l Dragomirescu rezolvă într-un chip care îi aparține problema emoției sau a plăcerii estetice. Mi-aduc aminte uimirea pe care am resimțit-o cînd am auzit, din gura profesorului meu, observația că poți recunoaște o înaltă valoare estetică unei opere care nu-ți place nicidecum... Prejudecata hedonistă, una din părerile mai larg răspîndite de psihologismul estetic, îmi masca înțelesul acestei adînci observații care se dezvoltă din fundamentul unei concepții cu totul moderne a obiectivității valorilor. Mai tîrziu am aflat că Ferdinand Brunetière, un om care, cu toată deosebirea metodelor, prezenta unele analogi spirituale cu profesorul meu, spunea unuia din confrații săi parizieni: „D-ta, scumpe confrate, lauzi totdeauna ceea ce îți place. Eu, niciodată." Vorba este raportată, ca un adevărat scandal, de Jules Lemaître în unul din volumele *Contemporanilor* săi. Ea autorizează, observă Lemaître, o „critică ascetică și ratiocinantă", care, de-altfel, nu este numai a lui Brunetière, dar și a d-lui M. Dragomirescu.

Opera literară nu este pentru d-sa un prilej de impresii agreabile, ci propriu-zis, un obiect de studiu. Numai după analiza răbdătoare și adîncită opera trece în posesiunea noastră spirituală, ea ni se *încorporează*, și emoția estetică este rezultatul acestei mistice fuziuni. De unde, așadar, pentru psihologism emoția estetică este o fulgerare, rodul unei clipe, în teoria d-lui Dragomirescu ea este rezultatul unui proces mai mult sau mai puțin laborios. Cineva ar putea observa că această doctrină tinde să elimine libertatea, lipsa de constrîngere din singurul domeniu în care supremația ei părea a fi indiscutabilă. Cum, se vor întreba atîția, într-o lume a efortului și a muncii cuvine-se oare ca însăși contemplația artistică să devie o operație laborioasă? Vă mărturisesc că un profesor de estetică și literatură este oarecum obligat să reprezinte această doctrină, oficiul lui fiind să corecteze gustul superficial sau grăbit și să mențină în pre-

ţuirea generaţiilor toate acele cîştiguri ale artei pe care le ameninţă variaţiile contemporane ale gustului. Orice îndrumător serios în lucrurile artei pare a spune discipolilor săi: „Nu cedaţi primei impresii. Uniţi gustul cu reflecţiunea. Aşteptaţi ca studiul să vă aducă bucurii pe care clipa poate să vi le refuze.“ Dacă nu mă înşel, din teoria d-lui Dragomirescu se degajează aceste maxime ale înţelepciunii estetice.

Dacă estetica trece după 1890 în stăpînirea tot mai exclusivă a psihologiei, conducerea studiilor literare revine, în aceeaşi vreme, disciplinelor istorice. De fapt, istorismul literar are o origine mai veche. El apare ca o reacţie împotriva vechii *poetici* şi *retorici* care, statuînd regulile imuabile ale creaţiei literare, veneau în conflict cu două din cele mai însemnate cuceriri ale conştiinţei estetice moderne: 1. Ideea spontaneităţii geniului, căruia îi devin deci inutile prescripţiile poeticii şi retoricii; 2. Ideea relativităţii judecăţilor de gust, impusă îndată ce reforma romantică compromitea vechea suveranitate a canoanelor clasicismului.

În această vreme filozofia idealismului înfăţişează lumea ca o devenire spirituală în care îşi găseşte locul şi dezvoltarea specială a creaţiilor artistice. Printre primele istorii ale artelor sînt acele pe care Schelling şi Hegel le intercalează în sistemele lor de estetică idealistă. În aceeaşi epocă apar şi primele istorii ale unei literaturi naţionale, a lui Koberstein în 1827, a lui Gervinus în 1835, ambele concepute ca nişte desfăşurări continue, deopotrivă cu acele pe care le studiază istoria politică. Mai cu seamă Gervinus consideră istoria literară ca o parte a istoriei generale şi merge atît de departe cu ostilitatea faţă de problemele valorificării estetice, îndeletnicirea capitală a vechilor poeticieni şi retoricieni, încît în prefaţa lucrării sale din 1835, *Geschichte der poetischen National-litetatur der Deutschen*, el nu se sfieşte să declare: „Nu am nimic de-a face cu judecata estetică a lucrurilor, căci nu sînt nici poet, nici critic beletristic“.

Construind pe aceste baze se ridică şcoala lui Wilhelm Scherer, acela care a dat impulsul cel mai considerabil studiilor de istorie literară nu numai în Germania, dar şi în numeroasele ţări de cultură în care influenţa sa a pătruns. Pentru Scherer o operă literară este produsul unei întreite înrîuriri provenind de la eredităţile autorului ei, de la cultura şi de la experienţele vieţii lui. Secretul unei opere stă deci

în biografia autorului ei. Pornind de la aceste convingeri, apare în ultimele decenii ale veacului trecut o bogată eflorescenţă de mari biografii literare, datorite unor cercetători ca Erich Schmidt, Fr. Muncker, A. Bielschowsky, M. Bernyas, R.M. Meyer etc., toţi foşti elevi ai lui W. Scherer. Aceste cercetări biografice nu sînt concurate decît de migăloasele ediţii critice, cu prilejul cărora se disting, în Germania numele unui Suphan, a unui Lachmann, a unui Minor. Timp de cîteva decenii, a studia ştiinţific literatura însemna a stabili o influenţă, un nou amănunt biografic capabil să explice geneza unei opere, o variantă etc. Cercetarea structurii operei şi mai cu seamă a valorii ei estetice devenise o îndeletnicire împinsă în umbră de puzderia faptelor mărunte cu care vînătoarea istoriei literare umplea voluminoase tomuri erudite. Ce valoare are o operă, se obişnuia a se spune, este un lucru asupra căruia niciodată oamenii nu se vor înţelege. Acordul este însă posibil dacă ne întrebăm ce influenţe au format un artist, ce împrejurări au determinat creaţia sa, prin cîte forme au trecut aceste creaţii? Dacă studiul literaturii urmează să adopte un caracter ştiinţific, dacă el poate aspira către stabilirea adevărului, atunci el trebuie să devie istorie literară în înţelesul definitiv pe care l-a dat termenului W. Scherer şi şcoala sa.

În timp ce creştea influenţa istoriei literare, alternată doar cu sociologismul literar al unui Taine şi Brandes, care este atitudinea d-lui Mihail Dragomirescu? Ca şi faţă de psihologism situaţia sa se caracterizează prin opoziţie. În încrederea generală acordată istoriei literare, glasul său exprimă nu numai îndoiala, dar protestul şi învinuirea. Documentul acestei polemici este *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, 1895, un text în care se găsesc indicate mai toate direcţiile ulterioare ale gîndirii d-lui Dragomirescu. De fapt, în acest interesant opuscul atitudinea antipsihologistă se îmbină cu aceea antiistoristă. Căci dacă opera literară ar fi rodul personalităţii empirice a scriitorului, prin această rădăcină opera ar comunica cu întreaga societate contemporană, pe care ar fi rolul ei s-o exprime. Cum însă opera este fructul personalităţii artistice, nu al celei umane, legăturile ei cu mediul în care scriitorul a trăit, din care şi-a primit cultura şi impresiile hotărîtoare, sînt de fapt retezate. Pentru vajnicul apărător al autonomiei estetice a operei literare aceasta este

un organism închis și impermeabil față de mișcarea vieții istorice. În comunicare cu mobilismul istoric se găsesc numai acele opere în care sinteza defectuoasă, lacunară, permite curentelor contemporane să se infiltreze și să acționeze. Numai în legătură cu aceste din urmă metodele istoriei literare își păstrează valoarea explicativă. Rolul ei se oprește însă în pragul marilor succese estetice, a *capodoperelor*, pe care nu numai că nu le poate explica, dar pe care le desfigurează ori de cîte ori încearcă să se apropie de ele.

Nu este locul de a discuta aci teoria d-lui Dragomirescu. Dar dacă ne gîndim la atîtea din exagerările istoriei literare, la marea ei cheltuială de timp și de vrednicie pentru stabilirea unor amănunte pe care bunului-simț îi este cu neputință să nu le găsească infime și nesemnificative. metoda d-lui Dragomirescu apare ca o revenire la esențial, la miezul interesant al lucrurilor. Poate că această metodă ne ascunde adevărul că operele literare sînt momente în dezvoltarea spirituluală a omenirii și că valoarea lor reprezentativă este cu atît mai mare cu cît sinteza pe care ele o realizează este mai bogată și mai adîncă. Nu putem totuși să nu-i recunoaștem o îndreptățire de seamă în năzuința de a izola produsul artistic și de a-l impune în centrul cercetării cînd constatăm că pentru atîția zeloși istorici ai literaturii opera era uitată în avantajul antecedentelor sau a nenumăratelor ei conexiuni externe.

În sfîrșit, pentru caracterizarea poziției atît de independente a d-lui Mihail Dragomirescu este necesar să ne oprim o clipă și la atitudinea sa față de curentele criticii literare în vremea formației și a începuturilor sale. Marea noutate a criticii literare în jurul anului 1890 a fost, fără îndoială, impresionismul. *Les Contemporains* ai lui Jules Lemaître apar între 1886 și 1896. Activitatea critică a lui Anatole France, în foiletonul ziarului *Le Temps*, începe din 1889. Cu impresionismul unui Lemaître și France ating punctul lor culminant cîteva din curentele veacului al XIX-lea în critica literară a Franței, adevărata patrie a acestei îndetelniciri.

Încă din prima jumătate a secolului, Sainte-Beuve înălțase pe tronul și sub baldachinul ei pe „a zecea muză", cum o numește Brandes pe muza criticii literare. Seria numeroasă a criticilor foiletoniști din timpul celui de al doilea imperiu,

un Paul de Saint-Victor, un Jules Janin, un Jean-Jacques Weiss, consacraseră critica drept un gen literar, adică drept o formă a creației artistice care își găsește punctul de plecare în comentarea operelor și autorilor. Nu adevărul analizei și justețea aprecierii interesează atunci în lucrările criticii, cît subiectivitatea acelui care le practică. Obiectivitatea analizei și a aprecierii sînt, de-altfel, ținte cu neputință de atins. „Nu există critică obiectivă, după cum nu există nici artă obiectivă — scrie Anatole France în prefața celui de al treilea volum al *Vieții literare* — și acei care se măgulesc a pune altceva decît pe ei înșiși în operele lor sînt victimele celei mai înșelătoare iluzii. Adevărul este că nu ieșim niciodată din noi înșine."

În afirmarea relativității și subiectivității fatale a judecăților literare culmina istorismul literar al veacului al XIX-lea. Căci dacă, după cum ne învață istorismul, opera este condiționată de timp atît în producerea, cît și în receptarea sa, dacă ea este *relativă*, nu mai știm atunci care poate fi limita valabilității ei. Fără de pretențiile absolutiste ale vechii critici dogmatice, istorismul este prima încercare de relativizare a judecăților literare. Impresionismul este cea de a doua și cea mai îndrăzneață. Poate că valoarea operei literare nu se restrînge doar în interiorul epocii istorice care a văzut-o apărînd. Poate că această valoare se restrînge, de fapt, în interiorul individualității care se bucură de ea. Această radicală concluzie este trasă de impresionismul literar. Critica universitară, reprezentată de un Ferdinand Brunetière, ale cărui încrucișări de spade cu Jules Lemaître au umplut cu tumultul lor sfîrșitul secolului trecut, încearcă să menție drepturile vechiului dogmatism, îndulcit prin concesia făcută istorismului sub denumirea de *evoluția genurilor*. Dar dacă luăm acum în considerare întregul proces nu putem spune despre critica universitară că l-a cîștigat. Universitarii trec din ce în ce mai mult în tabăra istoriei literare, în timp ce critica propriu-zisă este abandonată foiletonului. Ba chiar din această vreme datează obiceiul, menținut o bucată de vreme, de a maltrata critica universitară, o îndeletnicire pe care și-o îngăduie de altfel nu numai un Jules Lemaître, el însuși mare universitar și normalian, dar și scriitori mai mărunți și mai puțin interesanți.

În capitularea generală față de relativismul impresionismului literar, d-l Mihail Dragomirescu menține cu multă hotărîre afirmația despre putința criticii de a formula judecăți de valoare universal valabile. Căci dacă n-ar exista această putință, ce rost ar mai avea critica? Funcțiunea ei este tocmai de a deosebi opera cu adevărat izbutită, sinteza perfectă, de ceea ce o imită, dar nu o egalează, pentru că un element de seamă lipsește armoniei ei închegate. A deosebi între produsele abilității sau ale talentului și realizările geniului este prima dintre funcțiunile criticii. A doua ar fi să opui răsfrîngerii multiple a operei literare, veșnic alta după conștiința care o primește, tipul ei imuabil și permanent, *prototipul* ei, cum spune d-l Dragomirescu întrebuințînd un termen al unei nomenclaturi platonizante.

Pentru a reuși în aceste operații foarte delicate este însă nevoie de un număr de principii sigure. Critica trebuie întemeiată pe estetică, și estetica pe filozofie. Într-o elaborare dintre cele mai lungi, deoarece rezultatele ei cuprinse în *Integralismul* și în *Știința literaturii* apar după ce autorul lor atinge maturitatea, temeliile și bolțile sistemului sînt construite în același timp. Este evident, atunci, că, prevăzută cu armături atît de sigure, critica d-lui Dragomirescu nu poate lăsa nici un loc îndoielii, ezitării sau amînării. Judecățile sale sînt categorice. Învinuirea de dogmatism este aceea pe care d-l Dragomirescu a primit-o nu numai cu inima ușoară, dar și cu o vădită satisfacție. Căci într-o epocă în care relativismul istorist și psihologist însemna o continuă alunecare a terenului, ridicarea incertitudinii la rangul de concepție de viață, d-l Dragomirescu a recunoscut în dogmatism o reacție salutară, afirmarea nevoii de siguranță și permanență ca niște condiții elementare ale culturii amenințată astfel să se pulverizeze și să amurgească. Am avut întotdeauna impresia că, dintr-un unghi caracterologic, dogmatismul este expresia teoretică a naturilor voluntare, virile. Dar această trăsătură nu trebuie nicidecum să ne surprindă la gînditorul care, prin rezistența sa față de cele mai însemnate dintre îndrumările timpului, a dovedit independență și fermitate.

Dar dacă neatîrnarea este una din caracteristicile cele mai izbitoare ale gîndirii d-lui Dragomirescu, nu înseamnă

că această gîndire nu poate fi încadrată nicăieri și că nu datorește nimănui nimic. O asemenea împrejurare ar fi fără analogie și fără precedent. O gîndire care n-ar avea strămoși și n-ar continua o tradiție, care n-ar construi pe cîștiguri anterioare ale cercetării, n-ar fi o învățătură, ci o aventură. O riscată aventură a inteligenței. D-l Dragomirescu a arătat ce datorește sistemul său lui Platon și lui Kant, lui Schopenhauer și lui Hegel. Dar peste precizările *Științei literaturii*, în care istoria doctrinelor de estetică ocupă un loc destul de mic, comentatorul poate stabili afinitățile cugetării expuse în această lucrare cu marea linie a idealismului estetic. Întocmai ca pentru toți înaintașii săi idealiști opera de artă este, pentru d-l Dragomirescu, manifestarea unei *Idei*.

Iar această Idee nu este un element psihologic, ci unul metafizic, produsul confruntării în armonie a sufletului cu natura; o forță supraindividuală pe care artistul o resimte ca ceva străin de sine însuși, pe care n-o poate călăuzi, care îl călăuzește. În ideea aceasta, care primește atributul de *generatoare*, sînt cuprinse ca într-un fuior de virtualități toate elementele care vor întocmi cuprinsul și forma operei viitoare. Aspirînd să se realizeze pe sine, ideea generatoare mobilizează în sufletul artistului toate elementele, gînduri și imagini, afecte și voliţiuni, combinîndu-le într-un total armonios care-i convine, care o exprimă; după cum aceeași idee generatoare își caută materialul concret care s-o încorporeze.

Amintind prin caracterul extraindividual, obiectiv al „ideii generatoare", „ideea" lui Hegel, estetica d-lui Dragomirescu se deosebește totuși de a marelui său înaintaș. Estetica idealistă a lui Hegel conținea în cadrele ei o istorie a artelor. Estetica idealistă a d-lui Dragomirescu nu numai că nesocotește, dar tăgăduiește istoria. Capodoperele artei sînt, pentru d-l Dragomirescu, discontinue. Nimic nu le leagă și nimic nu ne face să înțelegem de ce apar cu caracterul lor propriu, într-un anumit moment al timpului. O problemă care merită și ea a fi examinată.

O a doua trăsătură care revine deopotrivă în estetica idealistă și în sistemul d-lui Dragomirescu, este concepția operei de artă ca un organism. Istoria milenară a acestei concepții a fost de cîteva ori schițată. O monografie completă a organologiei estetice trebuie încă așteptată. Printre stu-

diile care pot fi deocamdată consultate, cea mai bogată în referințe pare a fi lucrarea lui Oskar Walzel: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, apărută în 1923 ca unul din volumele seriei „Handbuch der Literaturwissenschaft". Urmărind eruditele excursii istorice ale lui Walzel întîlnim organologia estetică întreţesută în gîndurile esteticii platonice și neoplatonice. Veacul al XVIII-lea redescoperă noțiunea filozofică a organismului și caută s-o aplice la produsele spiritului și, în special, la artă. Nu este organismul o întocmire unitară și teleologică, o alcătuire în care părțile condiționează întregul, și întregul părțile, o combinație de elemente închisă față de restul lumii și avînd propria ei legalitate internă? Dar nu sînt acestea caracterele înseși ale operei de artă și ale frumuseții? Unul din acei care resimt mai puternic legătura dintre frumos și organismele naturale, ca unele ce pun deopotrivă problema finalității, este Kant în *Critica judecății*. Cam în aceeași vreme Herder și Goethe definesc operele artei ca niște organisme. Definiția trece de la aceștia la Schiller și la primii romantici, printre care Schelling, unul dintre gînditorii care deapănă mai insistent firul organologic.

Estetica organologică sistematizează cu mult succes idealul clasic al artei. Căci o artă de riguroasă compoziție, de „forme închise", cum este aceea a clasicismului, impune în primul rînd comparația cu organismul. Modelul goethean al artei nu a fost deci fără nici o influență asupra reactualizării acestei doctrine la începutul veacului trecut. Dacă romanticii germani au menținut-o în mare cinste, lucrul se explică prin aceea că ea justifică nu atît creația, cît năzuința lor către formele închegate și echilibrate ale artei. În filiația acestor idei apare caracterizarea artei ca un organism la d-l Dragomirescu. Un organism psihofizic, adaugă d-sa, unul în care factorul intern al ideii involvă aparența sensibilă și materială, spre deosebire de organismele fizico-psihice ale naturii în care, printr-o curioasă acceptare a punctului de vedere senzualist, factorul intern ar fi produsul impresiilor pe care le primim de la lumea externă, materială.

Toate aceste îndrumări idealiste se asociază în sistemul pe care-l analizăm aci cu unele îndrumări provenind din gîndirea naturalistă a epocii moderne. Se cunoaște, în ade-

văr, marele entuziasm care a cuprins cercurile științifice ale veacului al XVIII-lea, în momentul în care naturalistul suedez Linné a izbutit prima clasificare rațională a plantelor și animalelor. Pentru întîia oară lumea științifică a avut impresia a stăpîni deplin întinse regiuni ale naturii, imperfect cunoscute mai înainte. Clasificarea fusese totdeauna una din principalele metode ale științelor. Valoarea ei crescu însă considerabil după marele succes al lui Linné. Este deci explicabil ca atunci cînd, pe la mijlocul veacului trecut, științele morale, în aspirația lor de a se desăvîrși, adoptară metodele științelor naturii, clasificarea să se impună ca una din lucrările cele mai făgăduitoare. Încă din 1862 Sainte-Beuve, în articolul *Chateaubriand jugé par un ami intime (Nouveaux lundis*, t. III), preconizează metoda clasificărilor în literatură:

„Observația morală a caracterelor — scrie el — se găsește încă la detalii, la elemente, la descrierea indivizilor și cel mult a cîtorva spețe; Theofrast și La Bruyére nu merg mai departe. Va veni însă o zi pe care mi s-a părut că o întrevăd în cursul observațiilor mele, o zi în care știința va fi constituită și în care marile familii de spirite și diviziunile lor principale vor fi determinate și cunoscute."

Clasificarea este și pentru d-l Mihail Dragomirescu cea mai înaltă dintre lucrările pe care și le poate propune critica literară. Iar această adoptare a unui punct de vedere metodologic, cu un rol atît de însemnat în științele naturale, nu trebuie să ne surprindă nicidecum. În definitiv, după cum observă cu atîta dreptate Oskar Walzel, organologia estetică nu este produsul încercării de a considera operele spiritului din unghiul de vedere al naturii? Dacă operele literare sînt organisme, organisme psihofizice, nu este firească dorința de a le clasifica, așa cum au făcut botanica și zoologia pentru organismele care cad în raza competenței lor?

Desigur, clasificarea pe care o preconizează d-l Dragomirescu nu este aidoma cu aceea pe care o dorește Sainte-Beuve. Nu familii literare de spirite urmărește criticul român să obțină. Ținta aceasta și-o propune mai degrabă tipologia literară actuală. *Știința literaturii* nu recomandă clasificarea autorilor, ci a operelor. Dar nici în intenția aceasta ea nu coincide mai mult cu nenumăratele încercări de a

grupa operele după structura lor formală, după particularitile stilistice sau după anumite elemente ale conținutului. Poeticile și retoricile mai vechi sau unele încercări mai noi de filozofia literaturii, care au propus fie scheme duale, cu Strich sau Walzel, fie scheme trinare, cu Nohl, au încercat operația amintită. Tuturor li s-a opus învinuirea că în încercarea de grupare a operelor după afinități este sacrificat tocmai caracterul lor individual, adică tocmai acela care interesează mai mult într-o creație. Nu este cu putință atunci o clasificare în care fiecare clasă să fie ocupată de un singur individ?

Este tocmai ceea ce încearcă d-l Dragomirescu. Comparînd capodoperele literaturii după punctul de vedere multiplu al elementelor lor constitutive și încercînd a stabili poziția lor relativă în ansamblul literaturii universale, nuanțe noi ale felului lor de a fi, ies la iveală apropieri și contraste neașteptate. A compara pentru a clasifica înseamnă a caracteriza. Evident, producția literară nefiind istovită și neputîndu-se istovi, o clasificare ca aceea care ni se propune e sortită a rămîne de-a pururi *deschisă*. Clase noi i se pot oricînd adăuga. Arborele clasificator nu încetează niciodată să crească. Clasificarea preconizată de d-l Dragomirescu nu este o simplă operație sistematizatoare, avînd un interes didactic, ci o lucrare esențială a criticii.

Doctrina pe care am înfățișat-o, sacrificînd desigur multe din amănuntele ei interesante, n-a fost rodul unei singure zi. Ea a fost produsul unei elaborații îndelungi în care concluziile sînt despărțite de premisele lor printr-un interval de peste treizeci de ani. Dar oricît de îndelung ar fi acest proces, el se caracterizează printr-o neîntrecută unitate și consecvență. Tipul invenției ideologice a d-lui Dragomirescu este acela al evoluției raționale. Nici un salt, nici o întoarcere, nici o surpriză nu ne întîmpină în vremea închegării acestui sistem. Etapele ei se succed parcă după o ordine prestabilită, susținută de o fermă voință de a conchide și de a rotunji întreguri.

Temperamentul de gînditor raționalist, analitic și deductiv al d-lui Dragomirescu s-a manifestat într-o atmosferă intelectuală de-a dreptul ostilă. Căci cei treizeci de ani ai elaborării sistemului au fost tocmai aceia în care s-au întărit pozițiile iraționalismului, pluralismul pragmatist și filo-

zofia intuiției. Într-o vreme în care d-l Dragomirescu construia un sistem static, în care sînt căutate prototipurile invariabile ale operelor literare și locul lor într-o largă clasificație, realitatea părea a fi devenit curgătoare pentru privirile filozofiei cu mai mult succes acum. Devenirea devenea categoria universală, în timp ce d-l Dragomirescu încerca să gîndească opera literară în afară de relațiile ei temporale. Antagonismului față de atmosfera intelectuală a vremii i s-a răspuns cu neîncredere sau chiar cu apostrofe. D-l Dragomirescu nu s-a abătut însă din ceea ce ne apare astăzi calea sa dreaptă. Indiferent care ar fi propria noastră orientare nu ne este cu putință în fața acestei nezdruncinate fidelități față de sine însuși, în fața acestor netăgăduite virtuți ale caracterului în gîndire, să nu ne oprim cu sentimentul celui mai adînc respect.

Am spus că metoda deductivă este aceea care a condus la elaborarea sistemului d-lui Dragomirescu. Și cu toate acestea sistemul despre care vorbim n-a fost rodul unei speculații îndepărtată de realitatea artei. Istoria esteticii cunoaște, fără îndoială, contribuții importante izvorîte din productivitatea unui punct de vedere filozofic general. Astfel, cine studiază estetica lui Kant este uimit să constate contrastul dintre interesul cu totul modern al concluziilor sale și puținătatea experienței sale artistice. Este de prisos a spune că nu acesta a fost cazul d-lui Dragomirescu. Sistemul său și-a lărgit bazele, s-a îmbogățit și s-a adîncit în militarea criticii literare și în activitatea catedrei. Din nevoia de a-și ascuți unealta sa critică, din nevoia de a surprinde mai limpede și mai mult, din aceea de a expune mai metodic și mai convingător, gîndirea d-lui Dragomirescu și-a anexat noi categorii, a întărit temelia principiilor și a împins mai departe lucrarea analizei. Oricine va examina în viitor opera filozofică a d-lui Dragomirescu nu va putea să nu recunoască în structura ei marca profesională a criticului și a profesorului.

Criticul și-a făcut din plin datoria. El a înțeles că rolul său nu este numai acela de a caracteriza și a explica trecutul, dar și acela — mai ales acela — de a pîndi valoarea care se naște, de a o recunoaște și a-i indica un drum. Nu este un

lucru ușor, răsfoind paginile unei reviste, să te oprești în fața unui nume necunoscut cu sentimentul precis că popasul merită să fie prelungit. Nu este la îndemîna oricui să primești vizita unui tînăr sfios sau derutat, nesigur încă de sine și tulbure din pricina propriei sale abundențe lăuntrice, și să ai impresia sigură că întinzi mîna unui om remarcabil, poate unui prinț al artei sale.

Alături de critica trecutului există critica prezentului, speța ei *creatoare de valori*. S-a spus că talentul criticului este făcut dintr-o pornire răutăcioasă a spiritului, din plăcerea de a te opune și a micșora, din scepticism și mizantropie. Să-mi dați voie să cred că talentul critic — cel puțin în funcțiunea lui creatoare de valori — este făcut și din generozitate și iubire, din bunăvoință umană și din modestie. Poate că nu este fericire mai delectabilă în cariera unui critic decît aceea de a descoperi pe cineva mai mare decît tine, vrednic a fi recunoscut cu cinste și slujit cu devotament.

A descoperi un talent și a lupta pentru a-l impune este una din acele funcțiuni care luminează în critic calități prețioase ale caracterului său. Natura n-a fost avară dăruindu-le d-lui Dragomirescu. De cîteva ori în cursul carierei sale, domnia-sa a știut să recunoască piatra prețioasă chiar în teaca de minereu brut a unor începuturi nesigure. De cîteva ori d-sa a trebuit să susțină lupte dîrze pentru a impune un nume nou sau unul nedreptățit. Istoria literară va trebui să recunoască aceste împrejurări atunci cînd va scrie biografia cîtorva din cei mai de seamă scriitori contemporani.

N-aș vrea să pierd prilejul acestor caracterizări înainte de a aminti și o altă trăsătură a portretului întreprins acum și pe care îl doresc cît mai complet, cît mai adevărat. De ce n-aș spune-o? În relațiile sale cu scriitorii, atitudinea d-lui Dragomirescu era făcută dintr-un amestec de autoritate și bonomie care te făcea să presimți pe profesor chiar în funcțiile lui de critic literar. Tînăra generație de scriitori din prima decadă a veacului nostru accepta cu plăcere autoritatea binevoitoare și atentă a criticului și profesorului său. Propriile mele începuturi literare sînt destul de vechi pentru a fi prins ecourile discuțiilor desfășurate în cenaclul literar din aleea Băicoianu, sau nerăbdarea cu care erau așteptate

adevăratele sentințe ale *Convorbirilor critice*. În toate acele prilejuri sfatul oral sau scris venea să corecteze o incongruență, să propună o perfecționare. Libertățile acestea erau autorizate de concepția organologică a esteticianului. Cine nu vede ce-i lipsește unui chior sau unui ciung? Ce lipsește unei elegii sau unei drame este, desigur, un lucru ceva mai greu de observat, dar nu cu neputință pentru cine are sentimentul întregurilor și al armoniei organice. Călăuzit de acestea, criticul a asistat adeseori pe artist în lucrarea de invenție și execuție și a introdus principiul *ediţiilor* estetice. În asemenea împrejurări socotesc însă că nu principiul, ci rezultatele trebuiesc întrebate. Și eu știu că există mai mulți scriitori bucuroși să răspundă că observația criticului li s-a părut adeseori pătrunzătoare și vrednică a fi reținută și folosită.

În ce măsură au devenit utile catedrei prețioasele daruri ale profesorului și omului o pot spune nenumărații elevi ai d-lui Dragomirescu. Pasiunea de a sluji a făcut din titularul catedrei de literatură română și estetică literară unul din cei mai zeloși, mai activi și mai punctuali profesori ai facultății noastre. Asociind strîns cursul său cu soarta propriilor cercetări, catedra a fost pentru fostul meu maestru un adevărat laborator al creației științifice. Cîte foloase au rezultat din această activitate o vor mărturisi numeroșii profesori de literatură ai învățămîntului nostru secundar care, fără unealta metodică smulsă de pe însăși nicovala unde se făurise, n-ar fi posedat o altă îndrumare în spinoasa treabă a predării literaturilor.

În sfîrșit, în preajma catedrei de estetică literară, facultatea noastră a păstrat conceptul *literaturii universale*. Pe poarta deschisă de cursurile și seminariile d-lui Dragomirescu studenții noștri găseau accesul către acea supremă societate de spirite în care Homer și tragicii greci se învecinează cu Dante și Shakespeare, cu Goethe, cu Tolstoi și Hugo. Față de necesitățile specializării istorice și filologice ale celorlalte discipline, prin contribuția catedrei d-lui Dragomirescu mențineau studenții noștri contactul cu ceea ce intră ca literatură în formula culturii generale. Prin această contribuție își păstra facultatea noastră una din podoabele cele mai de preț ale cununii umanistice.

Noua organizare a estetici și criticii literare în Facultatea de filozofie și litere din București, fericită a recunoaște importanța epocală a moștenirii pe care o primește, își va face datoria ei cea mai înaltă încercînd s-o menție și s-o dezvolte cu cinste.

Trei critici literari, București, f.e., col. „Biblioteca pentru toți" (seria veche), 1944, p. 37—71.

MIHAI RALEA[1]

Împlinirea a șaizeci de ani de viață al colegului nostru Mihai Ralea ne dă prilejul de a exprima, împreună cu simpatia și urările de viață lungă și activitate rodnică pe care i le facem, o judecată generală asupra operei sale atît de întinse și atît de variate.

Șaizeci de ani de viață și aproape patru decenii de activitate în știință, în publicistică, la catedră și în viața publică alcătuiesc, desigur, un răstimp suficient pentru ca trăsăturile unui portret moral să se închege și pentru ca judecățile de valoare cu privire la el să poată fi formulate. Ceea ce ne reține oarecum în executarea plăcutei îndatoriri pe care Academia și-a asumat-o este numai faptul că prietenul și colegul nostru Mihai Ralea este o personalitate atît de activă, atît de viu și de multiplu legată de actualitatea în desfășurare, încît ne vine greu să-l privim în urmă și să-l prețuim după faptele sale trecute.

Aproape nu este zi în care Mihai Ralea să nu adauge bogatei sale activități de pînă acum opere și fapte noi, așa încît atitudinea față de colegul nostru este mai degrabă așteptarea, tensiunea orientată către viitor decît contemplarea unei figuri desprinse din perspectivele trecutului.

Ședințe de felul celei de azi sînt poate mai potrivite în legătură cu personalități care, chiar dacă n-au ajuns la capătul muncii lor, cunosc o încetinire de activitate, pașii mai

[1] Cuvîntare pronunțată în ședința festivă a Acad. R.P.R. din 11 mai 1956.

rari cu care se escaladează culmea cea mai înaltă. Ralea se găsește însă în desfășurarea unei activități al cărei ritm nu s-a încetinit deloc în ultimele două sau trei decenii. Tîrîndu-ne mereu înainte, împreună cu el, ne vine, deci, greu să introducem o pauză în interesul cu care-l urmărim și, în loc de a aștepta operele și acțiunile lui noi, să considerăm o clipă, dar numai o singură clipă, lucrările și faptele lui mai vechi.

La această împrejurare, sensibilă pentru noi toți, se adaugă încă una care împovărează mai mult sarcina care mi-a fost încredințată: aceea de a caracteriza opera de scriitor și critic literar a sărbătoritului nostru. Acel care vă vorbește a fost colegul de studii al lui Mihai Ralea, prietenul lui din primii ani ai tinereții, tovarășul lui nedespărțit în toate împrejurările vieții. Dacă una din condițiile capitale ale cunoașterii este relativa distanță față de obiectul ei, trebuie să mărturisesc că împlinesc într-un chip destul de insuficient această condiție. Martor statornic al tuturor lucrărilor lui Ralea, mereu la curent cu toate gîndurile și proiectele lui științifice și literare, nu este nicidecum lesnicioasă pentru mine, în circumstanța de astăzi, acea privire în perspectivă și de la distanță care asigură obiectivitatea cunoașterii. Nădăjduiesc însă că dacă sarcina ce mi-a fost dată este mai grea pentru mine decît ar fi fost pentru altul, ea nu se va dovedi că a fost imposibilă, M-am hotărît deci să iau asupră-mi această sarcină, convins că pot aduce Academiei și publicului literar o contribuție la cunoașterea operei lui Ralea, dacă nu prin distanță și detașare, cel puțin prin sîrguință și sinceritate.

Mai înainte însă de a trece la subiectul meu propriu-zis îmi cer îngăduința de a evoca, în formă de introducere, momentul în care mi-a fost dat să-l întîlnesc mai întîi pe Mihai Ralea. Era acum patruzeci și unu de ani în sălile de curs ale vechii Facultăți de filozofie și litere. Toți colegii noștri de atunci își mai amintesc, desigur, de tînărul descins cu un an mai înainte de la Liceul internat din Iași, înconjurat mereu de un grup numeros de studenți, asupra cărora părea că exercită o deosebită influență. Mai cu seamă în ședințele seminariale, studentul în filozofie Mihai Ralea atrăgea atenția prin spontaneitatea intervențiilor sale în care apăreau manifestările unui spirit critic atît de ascuțit, ale unei informații atît de bogate, în formele unei exprimări atît de noi și

de originale, încît superioritatea sa asupra întregii lui clase se impunea cu toată evidența.

Sînt patru decenii de cînd asist, mai întîi ca student, apoi ca profesor al Facultății de litere, la răsărirea periodică a unui astru tînăr, care urmează să-și ocupe locul în constelația culturii românești. Mărturisesc că astăzi încă, la începutul fiecărui an școlar, pășesc cu mare emoție printre studenții primului an, în așteptarea întîlnirii cu tînărul sau cu tinerii în care voi ghici pe scriitorii sau pe cugetătorii de mîine. Natura și societatea produc mereu alte și alte vocațiuni și talente, și prilejul pe care-l ai, ca profesor, să asiști la neistovita acțiune inventivă a vieții este unul din cele mai atrăgătoare ale îndeletnicirii noastre. Am întîmpinat deci, în timpul lungii mele cariere, nenumărate figuri tinerești în care mi se părea că descifrez o chemare. Trebuie să mărturisesc că unele din acestea au alunecat în anonimat sau au produs, mai tîrziu, în acela care-i însoțise cu încredere și nădejde, decepție și amărăciune. Dar altele s-au înălțat mereu și mi-au adus bucuria împlinirii și a confirmării.

Dacă privesc din nou acum toate aceste imagini mi se pare că aflu pe una din cele mai strălucitoare în fostul meu coleg ceva mai vîrstnic, care îmi producea cea mai vie admirație prin ascuțimea inteligenței, prin spontaneitatea și originalitatea sa. În anul al doilea de Universitate, Ralea atrage atenția profesorului nostru de atunci, d-l C. Rădulescu-Motru, printr-o încercare asupra raportului dintre imagine și gîndire, care a fost îndată publicată în *Revista de filozofie*. După război, Ralea pleacă pentru continuarea studiilor la Paris, unde este acceptat la Școala normală superioară, veche și ilustră instituție, unde prezența în generația mai veche a lui Jean Jaurès și acțiunea bibliotecarului școlii, Lucien Herr, un om de o profundă erudiție și care exercita o mare influență asupra tineretului studios al vremii, creaseră o memorabilă tradiție de gîndire și luptă socialistă. La Paris, Ralea obține doctoratul în drept și doctoratul în litere, acesta din urmă cu o teză despre *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste*, devenită clasică și care obține unul din cele mai importante premii ale Institutului Franței: premiul Osiris. Profesorul sociolog C. Bouglé, venit la București pentru a face cîteva lecții publice, atrage atenția asupra lucrărilor compatriotului nostru. În curînd apare

el însuși și, în timp ce i se încredințează conferința de pedagogie socială la Facultatea de litere din Iași, apoi catedra de psihologie și estetică, cercul revistei *Viața românească*, cu care stabilise legături mai dinainte, îl cheamă în mijlocul ei cu funcțiunea de redactor-prim al revistei.

Aci domina figura lui G. Ibrăileanu, *spiritus rector* al revistei și cercului *Vieții românești*. Nu se poate spune îndeajuns impresia pe care o făcea Ibrăileanu asupra tuturor acelora cărora le era dat să se apropie de el. Acest om înzestrat cu cele mai deosebite virtuți intelectuale și morale îndrepta asupra semenilor săi o privire atît de pătrunzătoare și o exigență etică atît de severă încît oricine ieșea clasat chiar de la prima întîlnire cu el. Ce-a însemnat Ibrăileanu pentru Ralea ne-a spus-o chiar acesta din urmă cînd, la moartea criticului, în 1936, i-a consacrat un studiu rămas principalul izvor al caracterizării lui literare: „Cum aș putea găsi tonul cel mai potrivit — scrie Ralea — măsura justă pentru a scrie despre omul a cărui întîlnire reprezintă cel mai însemnat eveniment intelectual din viața mea? Cu toate acestea toți acei cîți l-au cunoscut bine știu că acest om neînduplecat în dreptate și decență nu iubea nimic altceva mai mult ca adevărul; că entuziasmul meu delirant l-ar fi făcut să zîmbească cu blîndețe, dar nu i-ar fi schimbat o iotă din ideea pe care și-o făcea totdeauna matematic, despre mine, despre el sau despre lume și viață."

Ideea pe care și-a făcut-o Ibrăileanu despre Ralea rezultă din comunicarea mai multor martori ai acestor timpuri, potrivit căreia criticul numea pe tînărul său discipol și emul „cel mai bun prieten al său". În momentul în care Ralea își începe funcțiunile lui redacționale la *Viața românească*, Ibrăileanu avea peste cincizeci de ani, iar Ralea nu împlinise încă treizeci. O prietenie între oameni de vîrste atît de deosebite este un lucru destul de rar. Îmbătrînim de obicei cu vechii noștri prieteni și cercul lor se deschide rareori pentru a primi un trimis al zilelor noi. Ibrăileanu a izbutit să execute gestul acestei deschideri, și în prietenia care s-a înjghebat atunci admirăm deopotrivă puterea tînărului, care a știut să se facă recunoscut de mai-marele său, dar poate mai ales generozitatea acestuia din urmă.

Influența lui Ibrăileanu asupra lui Ralea a fost, fără îndoială, destul de însemnată. Dar ceea ce numim influență

este, de fapt, un produs al afinității. Întîlnim mulți oameni în viață, stabilim contactul cu multe învățături și idei, întîmpinăm multe personalități și opere care se bucură de reputație sau chiar de prestigiu, dar dintre toate acestea exercită o influență asupra noastră numai acelea care într-un fel oarecare ni se potrivesc. A primi o influență este deci un prim pas pe calea realizării de sine. Afinitatea dintre Ibrăileanu și Ralea se vădea mai întîi în legătură cu dispozițiile lor intelectuale și morale: aceeași pornire de a investiga motivele mai ascunse ale acțiunilor omenești și de a le dezvălui cu o luciditate dîrză și nemiloasă. Discipolul ca și maestrul său socoteau că întregul edificiu al societății și al culturii este un produs al naturii și ca atare impulsiunile rudimentare ale acesteia pot fi recunoscute la temelia tuturor faptelor și ideilor noastre.

Mai tîrziu, Ralea a depășit acest punct de vedere, și în ultima lucrare filozofică mai însemnată a sa, în *Explicarea omului*, a indicat drept motiv fundamental al culturii pornirea omului de a-și crea *obstacole* și, prin urmare, de a înfrînge instinctul său natural. Aceste două idei deosebite au nevoie să fie puse de acord, și autorul volumelor *Valori* și *Explicarea omului* ne datorește încă lămurirea unității mai adînci a descoperirilor făcute de el în psihologia omenească.

Afinitatea dintre Ibrăileanu și Ralea provenea și din felul culturii lor îndatorată în mare măsură izvoarelor filozofiei materialiste a secolului al XIX-lea, completată de gînditorul mai tînăr prin rezultatele unor curente ale vremii sale: sociologia franceză din școala lui Durkheim și filozofia germană a valorilor. Mai presus de toate stătea însă comuna lor împărtășire din gîndirea lui Karl Marx, cunoscută de altfel de cercetătorul mai tînăr printr-un studiu mai complet al operelor acestuia și al literaturii critice mai noi, prilejuite de aceste opere.

În afară de afinitatea provenind din dispozițiile lor intelectuale fundamentale, din comunitatea izvoarelor lor de cultură, mai exista între Ibrăileanu și Ralea aceeași pornire politică, mobilizată de luptele dreptății și ale libertății. Luciditatea intelectuală cea mai nemiloasă se întrunea în maestrul și discipolul lui cu idealismul politic, îndoiala teoretică — cu afirmarea practică, scepticismul — cu pasiunea. În

articolul despre G. Ibrăileanu, Ralea scria: „E prea ușor să rămîi om de treabă cînd ai avut norocul să-ți poți păstra iluziile, ori cînd ai moștenit o inteligență feciorelnică care știe să acopere cu un văl roz înfățișările hidoase ale lucrurilor. Și e mult mai greu să faci să trăiască împreună luciditatea completă și perfecta regulă morală." Ibrăileanu a izbutit această sinteză. Ralea a recunoscut și el aici forma cea mai înaltă a personalității omenești.

Indicat prin aceste afinități, acceptînd o influență intemeiată pe o înrudire de structură și de năzuințe, Ralea a devenit colaboratorul cel mai apropiat al lui Ibrăileanu la redcatarea *Vieții românești* în epoca după 1924. Revista își dobîndește caracterul ei în această perioadă prin colaborarea regulată a lui Ibrăileanu și Ralea. Dau amîndoi, cot la cot, aceleași lupte literare și ideologice printre care cea mai de seamă este aceea în legătură cu *specificul național* în literatură, pe care amîndoi îl afirmă ca o condiție indispensabilă a oricărei creații artistice valabile.

Funcțiunile unui prim-redactor îndrumau activitatea lui Ralea pe terenul criticii literare. Ralea a scris atunci pagini remarcabile, ca acele despre Tudor Arghezi — una din primele și din cele mai pătrunzătoare caracteristici ale acestui poet, acele despre Mihail Sadoveanu, înțeles de el în felul în care marele scriitor a răsfrînt dezvoltarea societății românești, apoi alte multe articole despre diferiți scriitori români și străini, întrunite mai tîrziu în volumele *Interpretări și Înțelesuri*.

Cu toate acestea, direcția proprie a talentului lui Ralea nu-l lega prea strîns de disciplina criticii literare, adică de urmărirea atentă a producției literare pe măsură ce apare, cu scopul de a recunoaște valorile noi și de a le distinge din masa operelor inferioare. Noul critic al *Vieții românești* n-a dat criticii literare funcțiunea acestei intervenții continue în actualitate cu scopuri discriminatorii. Concepția sa asupra criticii a fost limpede exprimată în articolul *Despre critica literară*, reprodus apoi în volumul *Între două lumi*. Pornind de la ideea că orice operă posedă o multiplicitate de sensuri virtuale, realizate succesiv, Ralea scrie: „Extensiunea sensurilor nebănuite care dau viață și posteritate artei o face publicul cu fantezia sa. El pune pe seama autorului alături de ideea sa inițială semnificații diverse la care el nu

s-a gîndit. Artistul e un singur individ și publicul o unanimitate. El generalizează și îmbogățește mereu opera de artă. O face valabilă, interesantă pentru o serie cît mai mare de oameni, punîndu-i mereu pe seamă sensuri, aspecte și intenții noi. Astfel o umanizează colaborînd cu autorul. Acesta ne dă o schemă și noi o completăm, ne dă un vas pe care îl umplem și-l deșertăm mereu de la generație la generație. Criticul e și el unul din cititori. Un cititor însă care are obiceiul să-și strige tare impresiile tuturor, un cititor care găsește în opera de artă un sens, ceva mai general, menit să intereseze mai mulți oameni, să le atragă atenția asupra altor aspecte care se pot dezvolta și care au fost pînă acum ignorate. *Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă.* El o face iubită și din alte motive, înțeleasă și prin alte prisme, îi aduce noi aderenți, formează un nou prozelitism pentru că trezește noi interese, atrage cititori și oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugînd o nouă aripă edificiului, el îl face să trăiască mai departe. Și descoperind panorame neobișnuite, generalizează creația artistului. Criticul întreține longevitatea artei."

Criticul este deci, pentru autorul acestor considerații, cineva care comunică reacțiunile sale în fața operei literare mai mult decît acela care se străduiește să-i prindă figura exactă și oarecum invariabilă. Acesta din urmă este criticul filolog, scrupulos în stabilirea formelor și conținuturilor primordiale, autentice. Criticul filolog își reprimă individualitatea, se împiedică să asocieze, manifestă, pentru a întrebuința o expresie a lui Ibrăileanu care a făcut carieră, cea mai riguroasă *supunere la obiect*. În critica lui Ibrăileanu, discipol el însuși al lui Al. Philippide, poate fi observată această disciplină a filologului care s-a dezvoltat, mai cu seamă în partea finală a activității lui, în studiile sale asupra manuscriselor și edițiilor eminesciene, și în prețioasele lui analize stilistice asupra diferiților autori români și străini. Este adevărat că opera literară trăiește în viața omenirii și că în timp ce filologia își dă mari silințe, prin recenziunea și critica verbală cea mai exactă, să mențină forma ei primitivă, așa cum se presupune că a voit-o autorul, opera călătorește în timp și istoricul literar o regăsește, după anumite răstimpuri, îmbogățită cu semnificații noi și neașteptate. Nu este deloc sigur că înțelegem pe Homer și pe Vir-

giliu, pe Dante și pe Cervantes în același fel ca oamenii din vremea lor. Autorii multă vreme uitați, sau care nici nu s-au bucurat vreodată de o mare notorietate, revin în actualitatea literară îndată ce cititorii și criticii lor mai noi par a găsi în ei coarde consonante cu acele care vibrează în propriul lor suflet, și, prin urmare, nu atît pentru ceea ce ei au reprezentat odată, ci pentru ceea ce ei au devenit de atunci. Așa s-a întîmplat cu Hans Sachs și Grimmelshausen, redescoperiți de Goethe și romanticii germani, cu lirica medievală, cu Ronsard și poeții „Pleiadei" în timpul romantismului francez, cu Ion Budai-Deleanu și cu Ion Codru-Drăgușanu prin lucrările criticii noastre noi.

Observația lui Ralea este deci exactă și ea justifică poziția sa de critic asociativ, creator de noi puncte de vedere în raport cu opere și autori care n-au nevoie să fie descoperiți, ci numai interpretați din nou, cum este cazul în studiile despre Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, E. Fromentin, Balzac, Maurice Barrès, Thomas Hardy, Amiel, André Gide, Paul Valéry, H. Ibsen și alții.

Pentru Ralea, orice scriitor și orice operă pun o problemă psihologică, etică și socială, deci o problemă filozofică. Caracterizarea critică se desprinde pe fundalul unei teorii generale prin manipularea unor concepte și categorii formate în studiul psihologiei individuale și al societății. Rilke este caracterizat prin carența vitalității lui; Fromentin, în romanul *Dominique*, prin atitudinea micii-burghezii în urmărirea fericirii; Balzac, prin apariția unei clase de oameni barbari și puternici, avizi și dezorientați în perioada capitalismului bancar de după 1830. Amiel este un abulic autoanalitic, un romantic întîrziat într-o epocă realistă, ceea ce dă figurii sale un caracter rar și aparte, un germanic cu mijloace de expresie latine și meridionale. Caracterizarea lui Thomas Hardy se face prin elementele teoriei psihologice asupra tensiunii psihice. Portretul literar al lui Anatole France se desprinde pe o teorie generală a civilizației.

Studiind pe fiecare din acești scriitori și pe alții mulți, criticul are prilejul să-i aducă sub incidența unei categorii filozofice generale sau s-o îmbogățească pe aceasta din urmă printr-o clasă nouă, printr-un tip neprevăzut încă de cercetarea mai veche sau prin reunirea unor categorii deosebite

a cărei posibilitate nu fusese întrezărită. Iată cazul lui Fromentin. „Există — scrie criticul — două feluri de a fi împăcat cu viața: fericirea-securitate, fericirea burghezului, un fel de sinucidere lentă, și fericirea aventurierului. Dominique al lui Fromentin le cunoaște pe amîndouă, în două epoci diferite ale vieții."

Opera literară îi pune lui Ralea probleme de idei și se constituie, în viziunea lui critică, în forma unor subordonări, disociații sau asociații de concepte. Interesant este de urmărit și chipul în care se grupează scriitorii în fața cărora s-a oprit criticul. Aceștia sînt totdeauna naturi problematice, cum îi numea Goethe, oameni dezbinați interior și care răsfîng în luptele personalității lor pe acele ale societății exprimate de ei. Considerînd prin această prismă literatura română a timpului său, adică literatura dintre cele două războaie, el combate la unii din reprezentanții ei spiritul *gentil-estetic* și *idilic-diletant*. Și din obiecțiile pe care criticul le aduce literaturii epocii se vede bine încotro ar dori s-o îndrumeze: „Scriitorii noștri — scrie Ralea — au trăit puțin, n-au experiență sufletească adîncă, n-au acumulat într-înșii acel contact profund cu viața care călește sufletul și-i dă comprehensiunea umanității, a vieții și a morții. Artiștii noștri n-au sentimentul profund al vieții, nu știu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestatea morții, mîndria umilinței, gustul oțelit al orgoliului; n-au iubit, n-au disperat și n-au disprețuit resemnat. Nici unul din capitolele în adevăr teribile ale vieții nu le e familiar."

Cînd constată în studiul *De ce nu avem roman?* lipsa acestui gen literar în epoca în care apăreau abia primele opere ale lui L. Rebreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, H. Papadat-Bengescu, criticul atribuie fenomenul acestei omisiuni lipsei de diferențiere a individualității în societatea burgheză puțin dezvoltată a timpului: „Nu toate individualitățile sînt bune pentru romane — scrie Ralea stabilind cu multă pătrundere unele din condițiile apariției romanului modern. Individualitățile publice sînt captate de istorie și mitologie. Romanul nu apare decît într-o societate așa de diferențiată încît orice om e, în felul lui, o individualitate. Romanul e povestea individualităților fără viață publică, fără strălucire, a individualităților modeste, înecate în masa mare a publicului: persoane fără impor-

tanță istorică, dar cu mare semnificare morală. Romanul e povestea vieții și sufletului *individualităților private* celor mai caracteristice."

Aceste condiții păreau că lipsesc pentru stadiul de dezvoltare a societății observate de critic. „Dacă nu sîntem în fața societăților care n-au încă deloc individualitate — continuă Ralea — sîntem totuși în fața societăților care au relativ puține caractere originale, complet detașate de ambianță... Biografia omului curent, a omului de rînd, care se schițează totuși evident original, cu viața lui sufletească aparte și care e romanul, nu se poate face cu ușurință. *Individul nu e complet degajat de mediu; iată de ce romanul nostru întîrzie.*"

Trecînd deci de la caracterizare la normalizare, de la cunoașterea operelor la recomandarea lor, gîndirea criticului a mers în aceeași direcție: a studiat și a recomandat același tip de opere cu un bogat conținut de idei, manifestînd o fază de maturitate a societății și a individualității omenești dezvoltate în mijlocul aceleia. Critica lui Ralea a fost, deci, una din acele care au secundat și au sprijinit procesul de maturizare a literaturii noastre. Într-o istorie a gîndirii critice românești trebuie să i se recunoască neapărat acest loc și acest rol.

Spirit orientat mai degrabă spre generalizarea filozofică decît spre cunoașterea particularului cu un rol atît de mare în lucrările filologului și ale istoricului, Ralea a dat filozofiei un timp mult mai întins decît criticii literare. Dar pentru că despre contribuția lui Ralea în domeniul științelor filozofice s-a ocupat un alt coleg de-al nostru, nu-mi rămîne decît să consider celălalt aspect al sărbătoritului nostru în legătură cu literatura: aspectul lui de scriitor. Pe vremuri, cînd aveam douăzeci de ani, Ralea mi-a spus într-o zi: „La patruzeci de ani voi scrie un roman". Tot pe atunci primeam, din partea unui alt coleg de-al nostru, confidența unui alt proiect. Camil Petrescu îmi spunea: „Voi scrie un sistem filozofic". Ralea se găsește într-o întîrziere de douăzeci de ani față de termenul ce și-l fixase. A scris și a publicat însă multe lucrări de filozofie, ba chiar un sistem întreg, cu capitole de antropologie filozofică, de etică, estetică, filozofia religiei și a economiei: *Explicarea omului;* în timp ce Camil Petrescu a publicat romane și drame, elaborările sale filozofice rămînînd

învăluite în taina cea mai nepătrunsă. Comparația acestor două spirite, printre cele mai distinse ale generației noastre, aruncă o lumină interesantă asupra felului de a fi al rîndului nostru de oameni.

Am fost oamenii unei răscruci, așezați între două lumi. În copilăria noastră țăranii locuiau încă în bordeie săpate în pămînt și arau cu plugul de lemn, ca în preistorie. Eram una din puținele țări în care exista pelagra. Malaria și oftica făceau ravagii. Întinderea analfabetismului ne crease o tristă celebritate. Mai mergea vorba, în copilăria noastră, despre țăranii bătuți la scară. Într-o zi din primăvara anului 1907 s-a răspîndit la Giurgiu știrea că stăniștenii au pornit asupra orașului. Locuitorii înstăriți ai orașului și-au strîns în grabă lucrurile de preț pentru a trece Dunărea la Rusciuc, dar și-au desfăcut curînd boccelele pentru că șirurile stăniștenilor au fost culcate de focurile artileriei, în apropiere de oraș. Am apărut pe lume în țara veche, plină de nedreptate. Dar ne-am deschis culturii celei mai înalte pentru că în vechea orînduire nedreaptă s-au ivit oameni noi, spirite înalte și curate care ne-au deschis ochii. Am avut profesori eminenți și scriitori admirabili. În mediul culturii noastre înaintate am putut afla ce-i lipsește țării și ce trebuia să cucerim pentru ea. Dragostea noastră de țară a fost adeseori chinuită, ca toate iubirile cele mari. Așezați între două lumi, între vechea lume a injustiției și aceea care se desemna la orizont, ne-am ales cu oarecare greutate domeniul, am arătat oarecare mobilitate în aspirațiile noastre. Am simțit nevoia să sistematizăm din nou întregul domeniu al culturii, să punem o piatră în fiecare punct al temeliei ei. De aceea voia să scrie Ralea un roman, și Camil Petrescu un sistem filozofic. De aceea amîndoi au scris și filozofie și literatură.

Ralea este unul din scriitorii cei mai înzestrați ai generației sale. Talentul său s-a exercitat în domenii puțin frecventate mai înainte la noi: în eseu, în maxime, în portretul moral, în jurnalul de călătorie — adică în toate genurile reflecției în literatură. Termenul *eseu* a pătruns în terminologia noastră literară abia după primul război mondial și a desemnat o compunere asupra unui subiect teoretic făcută cu mijloacele artistice. Ralea este unul din creatorii lui în mișcarea literară mai nouă. Pretutindeni în articolele sau

chiar în studiile sale filozofice i se prezintă o comparaţie, o imagine care luminează ideea, o alăturare inedită de cuvinte, un epitet rar. În *Explicarea omului*, autorul afirmă odată vechimea şi statornicia credinţei omului despre superioritatea sa în univers. Această credinţă a fost mereu proclamată de savanţi, de filozofi şi personalităţi religioase. După ce citează pe Darwin, Descartes şi Bossuet, scriitorul adaugă: „Şi chiar cînd un suflet pur şi virginal ca acela a Sf. Francisc din Assisi se lasă, în blîndeţea lui, atras de frăţia păsărilor cerului, el are conştiinţa că prietenia lui pentru animalele necuvîntătoare e o bunăvoinţă şi o filantropie". Nu este aşa că *bunăvoinţă* şi *filantropie* recunoscute în legătură cu atitudinea lui Francisc faţă de animalele necuvîntătoare animă îndată situaţia şi-i dă o căldură pe care n-ar fi putut-o obţine prin notarea seacă a ideii? Ştiinţa cea mai nouă, continuă Ralea, nu şi-a mai pus însă „întrebările pretenţioase şi grandomane asupra specificităţii sufletului omenesc în deosebire de celelalte animale". *Întrebările grandomane* ale vechii ştiinţe sugerează printr-un epitet rar o întreagă situaţie morală. Ca la toţi scriitorii adevăraţi cuvintele se leagă la Ralea în asociaţii noi cu o vie putere de sugerare.

Conciziunea perfectă a formulării, în legătură, de altfel, cu mijlocul semnalat mai sus, este o altă trăsătură a scrisului lui Ralea şi care-l indica pentru genul literar al maximei. Voi da cîteva exemple de astfel de maxime, spicuite în paginile volumului *Valori:*

Ce este curajul? Ni se răspunde: „Pentru o luciditate perfectă, care ar fi conştientă pînă în ultimele detalii de pericol, curajul ar fi imposibil. A fi curajos înseamnă a alege din diferite alternative o ieşire; înseamnă a cîntări între mari inconveniente, dar nu a alege pe cel mai grav dintre ele; înseamnă a paria pe o posibilitate, dar nu pe cea mai dezastruoasă."

Ce este cultura? „Cultura este inteligenţa altora."

Ce este omul inteligent? „Omul inteligent e acela care nu confruntă niciodată punctele de vedere."

Dar inteligenţa? „Inteligenţa adevărată e o descentralizare a gîndirii" deoarece „sărăcia de minte duce încet şi monoton la unitate, la sistem, la obsesie".

Ce e recunoştinţa? „E un derivat al răzbunării, din aceeaşi familie cu ea... E un plasament cu mai puţin risc pe care l-a adus îmblînzirea moravurilor."

Ce e epicureismul? „E filozofia unei deziluzii."

Ce este invenţia în ştiinţă? „Invenţia e procesul care aduce un verdict în favoarea faptelor năpăstuite."

Mulţi cred că arivistul e un om senzual, mişcat de pofte impetuoase. Moralistul corectează această părere: „Arivistul adevărat e un anahoret. El trebuie să rabde în linişte, să accepte situaţii mici, să refuze tentaţiile unui destin de plăcere, să îndure mizerii şi lipsuri. Pofta de viaţă imediată nu e în psihologia ambiţioşilor."

Care este originea conştiinţei? „Conştiinţa a apărut ca o autoconfesiune a unui defect pe care ne e ruşine să-l declarăm... Există un singur prieten care tolerează totul, care ne înţelege şi ne justifică. Acela sîntem noi înşine. A început atunci discuţia cu acel excelent prieten. Lui îi putem face orice confesiune: putem fi siguri că nu va spune nimănui nimic, că nu va trăda secretul. Conştiinţa e o autoconfidenţă."

S-ar putea compulsa un întreg volum de maxime din toate scrierile lui Ralea, care ar înzestra literatura noastră cu o operă întru nimic mai prejos de aceleaşi ale celor mai buni moralişti francezi, ale lui La Rochefoucauld, Rivarol sau Chamfort. Această carte există de fapt. Filele ei sînt însă oarecum împrăştiate. Trebuie să le strîngem la un loc.

Om de idei, filozof şi moralist, Ralea vădeşte în scrisul său o deosebită putere de a înregistra şi reţine impresia senzorială. Evident, el nu se opreşte niciodată la această impresie, ci o prelungeşte şi o dezvoltă într-un act al cugetării. Aceste însuşiri stau la baza portretisticii sale, în care trăsătura fizică dobîndeşte valenţe morale. Iată, în această privinţă, portretul lui Anatole France, zărit odată de autor pe o stradă a Parisului: „Ceea ce impresiona în această figură de octogenar era paloarea ei diafană. O mască de ceară prin care nu străbătea nici o şuviţă de sînge. Pe deasupra, o piele uscată ca pergamentul, făcută parcă dintr-o materie anorganică. Nicăieri, nici o urmă de sanguinitate în această fantomă deplin spiritualizată în care descompunerea materiei nu mai avea ce căuta, fiindcă corpul, eliminînd ceea ce era organic în el, se pietrificase într-un echilibru chimic stabil, capabil să cucerească eternitatea. Asimilarea şi dezasimilarea

se opriseră într-o dreaptă echivalenţă. Mi-am zis atunci, în deplină credulitate, că în baza unui misterios paralelism psihofizic trupul luase forma cea mai potrivită unui suflet ce izbutise să alunge din el toată bestialitatea vie, aceea care trăieşte violent, dar care, atinsă de germenii morţii, se descompune fulgerător. Ca şi fachirii indieni, Anatole France putea să trăiască mult fiindcă în el nu mai avea ce să moară."

Cu aceste daruri ale ochiului, cu via lui curiozitate pentru om şi societate, cu pornirea psihologului şi sociologului de a investiga toate tipurile omeneşti, în legătura lor cu natura, cu tradiţiile lor de cultură, cu formele variate ale moravurilor lor, Ralea ne-a dat preţioase cărţi de călătorie. Colegul nostru a fost unul din oamenii care s-au mişcat mai mult. A atins punctele cele mai îndepărtate ale lumii, dar în volumele sale *Nord Sud* şi *În Extremul Occident* ne-a dat numai o icoană a Egiptului, a Olandei, a Angliei, a Spaniei, a Statelor Unite, a Canadei, a Californiei, a insulelor Antile. Pretutindeni observă natura şi arta, formele societăţii şi sentimentele oamenilor. Notează forme şi culori pentru care are sensibilitatea unui pictor, chipuri şi comportări omeneşti, dar din aceste impresii particulare se desface reflecţia generală a unui moralist. Citim în jurnalul călătoriei în Spania, sub data de 14 septembrie: „În drum către Madrid. Munţi roşi, munţi verzi, munţi galbeni. Soare şi iarăşi soare. Nici un pic de umbră, nici un fir de iarbă. Lipsa vegetaţiei oboseşte, şterge impresia naturii; pare că eşti într-un castel, între ziduri clădite de oameni. Prin gările rare, fără sate împrejur, pierdute în această Sahară de stînci, femei «aguadore» vînd cu zece centime un pahar de apă. Setea e nevoia sufletească cea mai spaniolă. Setea de viaţă, de glorie, de Dumnezeu, de apă. Popor cu cerul gurii veşnic uscat, cu gîtlejul întins mereu către puţină umezeală."

Peste ocean ochiul călătorului a rămas la fel de sensibil în observarea naturii şi a oamenilor, cu o atenţie sporită totuşi pentru stările sociale, pentru urmele vechilor civilizaţii şi pentru contradicţiile celei noi, simţite de el acum cu un suflet mai luptător. Marea Caraibă îi apare în incandescenţa ei albă cu care ochiul trebuie să se obişnuiască pentru a distinge culorile: „O întindere strălucitoare, de o claritate rară, fără confuzie, fără opacitate, fără mister. Totul înfăţişat pînă la evidenţă. Soarele, în mii de reverberaţii, lămu-

reşte orice umbră, dizolvă toate veleităţile întunericului. Lumină universală, implacabilă, care nu iartă nici o obscuritate. Lumina omoară culoarea. Abia către amiază încep să se reveleze culorile, mai întîi un albastru azuriu, apoi un verde deschis, ca frunzele proaspăt ieşite din muguri primăvara." În Jamaica observă orgia de sevă, proliferarea înfiorătoare a vegetaţiei. „Omul... n-are de luptat numai cu animalele junglei, dar şi cu îndărătnicia vegetală. Dacă nu stă în fiecare zi cu sapa ori cu securea ca să stîrpească năzuinţa de creştere a plantei, o cabană dispare sub ramurile lacome ale lianelor şi ale bălăriilor în cîteva săptămîni... Fără o grijă cotidiană, omul se pomeneşte cu un arbore sub pat ori cu o agăţătoare în cadrul uşii." Ni se descrie persistenţa practicilor magice ale indienilor ca „o formă de rezistenţă şi luptă contra stăpînilor albi". Pe terasele cluburilor din Havana observă pe exploatatorii insulei: „exemplare putrede de lene, josnicie şi animalitate, care n-au muncit în viaţa lor o singură zi, stînd răsturnaţi pe confortabile fotelii de rafia, cu imense ţigări în gură profanînd cu priviri abjecte omenirea necăjită care se perindă în valurile străzii dinaintea lor". În domeniile exportate de „Fruit Company", „comerţul a oprit pentru moment dezordinile sociale: totul e regulat, stăpînit de o mînă de fier invizibilă care, fără îndoială, e aceea a banului. Mîna omului şi frumuseţea naturii dau un tablou corect, minuţios lucrat, de prosperitate aparentă."

Pretutindeni aceeaşi bogată reacţiune a pictorului şi a gînditorului pe care frumuseţea naturii îl desfată şi aspectele societăţii îl pun pe gînduri şi-l aduc mereu spre temele esenţiale ale luptei sale sociale şi politice.

Călătorul Ralea este Ralea întreg. Autorul unei relaţii de voiaj în jurul lumii, care a făcut mare vîlvă acum vreo patruzeci de ani, Hermann Keyserling, a pus în fruntea operei sale următoarea maximă: „Drumul cel mai scurt către noi înşine duce prin jurul lumii". Ralea a parcurs şi el acest drum.

Mihai Ralea a fost unul din oamenii cei mai multiplu şi mai fin înzestraţi ai generaţiei sale şi continuă a fi astăzi un scriitor şi un gînditor unanim preţuit, un maestru pentru studenţii şi colaboratorii săi, un factor din cei mai activi ai construirii socialismului în ţara noastră. Sensul sărbătoririlor

de felul celei de azi, care pare a se statornici în tradițiile Academiei, rezultă din faptul că nimeni dintre noi n-a rostit un discurs de recepție și n-a primit un răspuns academic, și mi se pare că este acela de a ne face mai bine cunoscuți între noi, și de a prezenta publicului dinafară acea parte a activității noastre care îi îndreptățește să ne ceară sforțări neostenite pentru îmbogățirea tezaurului de cultură al patriei. Ați ascultat în expunerea celorlalți vorbitori de astăzi meritele lui Ralea în filozofie, în sociologie, în psihologie, în acțiunea pedagogică și socială. Vechiul lui coleg a fost fericit să arate ce a adus el ca scriitor și critic literar într-o activitate care n-a cunoscut nici o pauză și care este, astăzi, tot atît de proaspătă, de originală, de făgăduitoare ca în prima zi.

„Viața românească", an. IX, nr. 8, august 1956, p. 144—152.

POSTFAȚĂ

TUDOR VIANU, CRITIC AL ACTUALITĂȚII LITERARE

Prima vîrstă de cugetare a criticului Vianu se circumscrie adolescenței sale oarecum iconoclaste și cristalizează în solidaritate vădită cu ideologia poetului. Dar ca poet, Vianu este, și se recunoaște, un simbolist pătimaș, înregimentat laturii vitaliste a mișcării, întreținută de programul *Vieții noi* și teoretizată de ideologul ei statornic, Ovid Densusianu. În sistemul criticului care se ridică acum la o incipientă individualitate de conștiință trec, de aceea, nealterate, dezideratele „vieților“. Laolaltă cu ei, Vianu exaltă energetismul vieții și-l consideră prelungirea unor ereditățí străbune (Densusianu le numește „arhetipuri ale latinității“), semnalîndu-l pretutindeni ca pe un semn al puterii naționale de creație. Se declară pentru o literatură nutrită în cultul ideilor, lucidă, reflexivă, problematică. Elogiază valorile civilizației moderne și le închipuie totdeauna în slujba umanității. Aceste convingeri ferme, cerebrale sudează, însă, alături cu puncte de vedere contradictorii, reflectînd beligerança teoretică din epocă. Unele, autonomiste, vin, neîndoielnic, din direcția lui Densusianu („Arta are valoare prin ea însăși, prin ceea ce realizează singură în nemărginitul idealurilor ei“, formulează acesta) și rămîn, în genere, inoperante; altele, de factură larg deterministă, sînt răsfrînte de lectura sa compozită și amestecă poziții varii, de la Sainte-Beuve și Taine la Maurice Barrès, Remy de Gourmont, Bourget, Faguet, Lovinescu sau Ibrăileanu. În aplicația critică, această ideație eclectică se transmite prin tensiunile ei fundamentale. De pildă, cele mai multe articole de tinerețe par să-i ateste, persistent, mai ales o mentalitate sainte-beuviană. Într-unul din ele, criticul chiar declară: „Cred că orice operă poetică e mai mult sau mai puțin caducă în afară de complectarea pe care o

aduce cunoaşterea autorului ei" (*„Mărgăritare negre", poeme de Alexandru Teodor Stamatiad*, 1918). Ceea ce face totuşi Vianu, la această dată, nu este critică biografică în principialitatea ei liminară, ci o tentativă originală de adaptare a acesteia la sistemul valorificării tainiene. Păstrîndu-se determinarea autor-operă (Sainte-Beuve) ca premisă a demonstraţiei, opera este considerată „semnul unei stări de spirit" (Taine), iar actul criticii, o decodare a cauzalităţii temperamentale care-i prilejuieşte creaţia. E posibil ca la coroborarea celor două perspective să fi contribuit chiar Densusianu, care, se pare, tot dinspre Taine, stabileşte şi el: „O operă nu e decît oglinda unei stări sufleteşti, şi cu cît una este mai nouă, mai intensă, cu atît şi cealaltă este mai caracteristică...", familiarizat, cum se vede, şi cu ideea tainiană a „calităţii caracteristice". Introdus acestei scheme, demersul critic devine o ecuaţie în care realităţile sensibilităţii sînt echivalate programatic celor din tărîmul creaţiei. Poetul Al. T. Stamatiad, comentat acum, este considerat, de pildă, cu o degajare asumată teoretic, un vademecum al operei. De aceea, pe firul unei presupuse dihotomii sufleteşti în care voluntarismul succede ataraxiei, criticul discerne în cîmpul poeziei sale o dihotomie similară şi armonică, în regimul căreia inspiraţia de violentă descărcare vitalistă alternează cu una de spleen. Observaţia, de mare perspicacitate, poate fi recitită şi într-o sentinţă ulterioară lovinesciană (*Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927), o coincidenţă, cred, de opinie, girînd valabilitatea celei dintîi.

În genere, formula critică, la Vianu, menţine în această perioadă suveranitatea absolută a perspectivei istoriste, noile achiziţii teoretice venind, parcă, doar să o nuanţeze şi să-i asigure adecvarea. Modalitatea verificată în abordarea poeziei lui Stamatiad va fi aplicată majorităţii autorilor care fac acum obiectul delimitărilor sale. Gracilul D. Iacobescu, poet a cărui biografie, ea însăşi o dureroasă psalmodiere simbolistă, sensibiliza încă epoca, va fi mai întîi particularizat ca destin existenţial şi abia apoi ca destin artistic (*D. Iacobescu*, 1918). În această ordine, Vianu surprinde secreta condiţionare biografică a operei. El consideră experienţa lirică a acestuia un reflex al pubertăţii sale vulnerate de boală şi al afinităţilor poetice imediate: Baudelaire în latura funambulescului; Verlaine şi Samain în aceea a sentimentalităţii autumnale şi tînguioase. Partizanatul său simbolist, de cealaltă parte a direcţiei căreia i se implicase Iacobescu, îşi arată, însă, vigoarea, probînd tenta puternic subiectivă cu care critica lui Vianu se însoţea la această dată. De pildă, fiindcă evanescenţa viziunii poetului nu corespundea opţiunilor sale energetiste, el va fi declarat depăşit şi neexemplar pentru anul 1918. Dar putea fi inactuală o tentativă lirică cu subli-

marea atît de reprezentativă a cîtorva importante (și încă embrionare) direcții de poetică simbolistă (maladivul pluvios cu cromatica lui specifică: pal, alb, mov, putrid, livid; exoticul și excentricul; grotescul candid etc.) în epoca de sorginte a inspirației lacustre bacoviene, a vogăi lui Minulescu (și el exotic și excentric), a audienței de care începea să se bucure meditația macedonskiană (și ea uzînd de grotesc)? Oare Vianu presimțea poezia viitorului, alături de care Iacobescu era sortit, într-adevăr, să întruchipeze o sensibilitate minoră? În acest caz, judecata sa, inoportună în prima alternativă, devine subtilă premoniție.

Cînd operele asupra cărora criticul se pronunță cad în incidența propensiunilor sale de program, invenția critică ia un aspect incontinent apologetic. „Curiozitatea pentru *idei*" la Pillat (*„Grădina dintre ziduri" de Ion Pillat*, 1920), „grija de a înălța sensibilitatea prin *idee*", efortul de reordonare logică a universului („viziune reconstructivă a lumii"), emotivitatea olimpiană, „ordonată și calmă" (Densusianu spune: „noblețe, seninătate și putere de inspirațiune"), puterea plastică și „remarcabila facultate de reproducere a amănuntului văzut" vor fi la Vianu atribute de mare modernitate. De altfel, valoarea însăși a poeziei pillatiene va sta, pentru critic, în raport de redundanță cu amploarea energetistă a viziunii poetului.

În demersul său la poezia lui D. Iacobescu, criticul sublinia, la un moment dat: „Poezia vrea să se adape acum la sursele eterne. Realitatea copleșește închipuirea. Sufletele noastre vor accente simple și de cea mai generală umanitate." Își definea astfel, într-un mod foarte explicit, dezideratele sale în raport cu poezia contingentului, nu fără a le insinua o anume ostentație deterministă. Pentru Vianu, literatura epocii nu-și mai poate ajunge narcisist; ea trebuie să se deschidă realității proteice a timpului și să-i obiectiveze „esența". „Accente simple" și „generală umanitate" va căuta criticul în toate operele poetice asupra cărora se exercită în această epocă. Descoperindu-le în poezia debutantului, la vremea aceea, Camil Petrescu (*Un poet nou*, 1920), el nu se sfiește (deși se pronunță asupra unui volum-manuscris) să le declare semne de mare perenitate, inaugurînd o nouă cale poetică („inaugurează felul acelei viziuni în care marea literatură va trebui să îmbrace pasiunile colosale ale timpului"). Entuziasmul său învăluitor îi îndepărtează însă, din nefericire, țelurile mai adînci ale investigației. Singurele observații de o anume percutanță critică rămîn cele vizînd, cum e de așteptat, energetismul infuz al concepției lirice, pe care îl salută și-l definește plastic: „E un prea-plin de viață, o armonie de funcțiuni, o bucurie spirituală a cărnii..." Vizionară în acest context este, însă,

intuiţia exactă a constantelor spirituale camilpetresciene. „Natura inspiraţiei sale, observă Vianu, mi se pare a fi făcută din *luciditate şi febră (s.n.)*. Atîta înfrigurare cîtă trebuie pentru ca fiorul participării să ni se comunice." În acest desemn critic se cuprind, cu evoluţie prezentă şi viitoare, nu numai poetul, dar şi dramaturgul, romancierul, filozoful, publicistul Camil Petrescu. Exegezele ulterioare îl făceau comun prin reiterare. Prioritatea irecuzabilă o are însă, cum se observă, Tudor Vianu.

Dacă cercetarea poeziei îi angaja criticului într-o măsură considerabilă subiectivitatea, antrenîndu-i şi o anume reverie autoscopică, cea a prozei este mult mai aplicată, mai normativă. Ea se rezolvă în chip determinist, prin stabilirea unei calităţi dominante a operei şi judecarea întregului ansamblu în funcţie de prezenţa şi intensitatea ei. Trăsătura dominantă este văzută însă totdeauna ca rod al proiecţiei eului biografic în operă şi legată de temperamentul artistic al autorului. Lipsa acesteia se corelează în concepţia lui Vianu cu o absenţă a valorii. Pentru că la un autor comic precum D.D. Pătrăşcanu (*„Schiţe şi amintiri" de D.D. Pătrăşcanu*, 1918) nu află, de pildă, raportîndu-l la modelul său Caragiale, ceea ce ar fi constituit o „qualité maîtresse" tainiană — „valoarea (calitatea originală a) rîsului" — criticul îl taxează, cu o inflexibilă radicalitate a gestului, epigon caragialian. Pe Alfred Moşoiu (*„Toader Nebunul" de Alfred Moşoiu*, 1919) îl clasează după lirismul simţirii printre „analiştii rafinaţi ai sufletului", dar vede în nuvelele sale „artă minoră, fragedă, interioară", în contrast cu ceea ce ar fi trebuit să reprezinte însuşirea lor cardinală, „vastă concepţiune sau grandioasă viziune epică".

În genere, de inexistenţa sau insuficienţa dominantei temperamentale se leagă, în acest stadiu, singurele sale accese reprobatoare. În spiritul tînărului Vianu este, totuşi, critica deferentă, afabilă. De aceea, simţul său critic îl orientează întrucîtva electiv către autorii susceptibili a-i susţine teza. Astfel, cum de la Taine citire opera este expresia unei stări sufleteşti intense, iar proza Hortensiei Papadat-Bengescu încorporează, în viziunea sa, nu una, ci un ansamblu larg, echivalînd ceea ce numeşte o „ideologie pasională", silogistic, ea i se dezvăluie cu calităţi de excepţie. Orice efort de analiză va fi, de aceea, implicit, o tentativă de cuprindere şi comprehensiune a acestei ideologii. Sugestivă este, de pildă, accepţia pe care i-o dă în cronica la volumul de nuvele *Ape adînci (O ideologie feminină. Noua feminitate*, 1919). Vianu o prezintă aici, cu supleţe, ca pe o tensiune a eului feminin, orientat a se desprinde din hibriditatea instinctului omenesc şi a ajunge la o conştiinţă a sinelui. Această tensiune i se pare a realiza pentru proza

nuvelistei situaţia de calitate dominantă prin marea ei modernitate (ca aventură proprie sufletului modern) şi, mai ales, prin caracterul ei „problematic" (de „dat al unei fiziologii rebele"), care îşi cere întruparea în „temperamente" (iată un concept psihologist pătruns dinspre Bourget) introvertite, pasionate, complexe. Un alt articol din această perioadă (*Hortensia Papadat-Bengescu*, 1920), prilejuit de culegerea nuvelistică *Sfinxul*, pune în discuţie şi problema dislocărilor stilistice pe care aceeaşi tensiune le provoacă la nivelul expresiei. Se intuieşte acum, prima dată şi foarte devreme, simfonismul imanent al operei Hortensiei Papadat-Bengescu, pe care Vianu îl explică prin condiţionările lui originare, interne, fără a-l subsuma procedeelor proustiene (era şi prea curînd) sau teoriilor lui Romain Rolland.

În interpretarea romanului *Ion* (*Un poet al Ardealului*, 1921), Vianu face (poate îşi propune) o adevărată demonstraţie de critică tainiană. Taine afirmă, de pildă, că rasa este un bogat izvor de caractere dominante şi că aceste caractere devin fermenţi ai valorii estetice în măsura în care reuşesc să reprezinte, în chip caracteristic, realitatea ei fundamentală. Criticul se conformă strict acestui principiu, urmărind în romanul lui Rebreanu modul cum instinctele cardinale ale comunităţii ţărăneşti (pentru care Ion are putere exponenţială) răzbat şi simbolizează. Pe acest drum, cu punctul de plecare în sociologismul tainian, ajungea Vianu la concluzii atît de categorice în privinţa vieţii puternic instinctuale a eroului rebrenist. Ele predispuneau, fiind prioritare, la numeroase speculaţii freudiste, rămînînd printre sentinţele mai controversate ale criticului. Rezonanţă vor avea însă, mai ales, observaţiile în legătură cu „obiectivitatea" romanului. Vianu o defineşte cam reductiv doar ca o „discreţiune artistică a mijloacelor de realizare", dar îi sesizează just conţinutul şi rolul mutaţional în evoluţia prozei contemporane. Cordialitatea cu care o întîmpină (aceeaşi cu care saluta noua atitudine lirică întrezărită în poezia lui Camil Petrescu) atestă criticului o anume divinaţie în presimţirea şi susţinerea tendinţelor heterodoxe ale climatului.

De ea ţin şi cele cîteva enunţuri făcute în această epocă asupra lui Blaga (*Cugetările d-lui Lucian Blaga*, 1919). Înainte ca poetul să se fi impus momentului cu *Poemele luminii* şi înainte să-şi fi sistematizat temele filozofice în volume, Vianu îi schiţează vizionar coordonatele personalităţii, situîndu-l, ca sinteză originală şi revelantă, la interferenţa a trei mari direcţii de cultură modernă (energetismul lui Nietzsche, pragmatismul filozofiei contemporane şi umanismul clasic goetheean). Astăzi, aceste intuiţii sînt obişnuite prin adevărul lor accesibil. La 1919, cu bătaia lor lungă peste moment, ele trebuie să

fi fost, poate, pretenţioase. Articolul îşi mai dezvăluie însă şi un alt merit: el îi scoate lui Vianu în evidenţă, prima dată manifest, un sentiment de apartenenţă generetistă, reprimat pînă atunci sub — ceea ce Lovinescu numea — „darul imparţialităţii grave". Criticul afişează acum o conştiinţă congeneră şi un temperament de luptător care vede în desăvîrşirea de sine o propăşire a generaţiei: „Sîntem o generaţie întreagă. Am crescut unul pentru altul şi trebuie să ne regăsim. A avea conştiinţa şi entuziasmul generaţiei tale nu este doar tărîmul sigur pentru pasul călătorului, cerul de mîngîieri şi duhul de întărire, dar însăşi condiţia desăvîrşirii către care năzuieşti. Numai actualizînd virtualităţile timpului tău poţi ajunge pînă la *tine*." Cîtă plăcere trebuie să-i fi produs lui Lovinescu angajarea lui patetică, mai ales în această parte de pledoarie sincronistă: „Există un mare suflet european. Cerurile ţării noastre s-au lărgit într-atîta, că strălucirea lui devine o nevoie. Sîntem aproape un imperiu şi ne trebuiesc zări imperiale. Dacă înţeleg bine datoria generaţiei noastre, ea mi se rezumă în tendinţa către marea cultură: *realizarea locală a sufletului european*." *(S.n.)* Deschiderea lui Vianu către realităţile înnoitoare ale epocii nu rămîne, deci, la stadiul premoniţiei şi nici la cel de simplă adeziune vizionară, ci ia dezvoltarea expresă a unui soi de misionarism modernist, care pune în umbră celelalte mobiluri ale investigaţiei şi dă directitudinea ideologică.

Ceea ce pare să confere individualitate acestei etape critice este coloratura intens personalistă a discursului critic. Vianu se implică acum autoritar tuturor criteriilor teoretice; discută şi interpretează în numele unor convingeri partizane; este mai puţin general, mai gustativ, mai aprehensiv; înainte de a reordona critic universul operei, îşi caută consonanţa temperamentală cu ea. Stilul exprimă şi el ceva din acest tumult, luînd note acute, pasionale. Într-un articol de maturitate, criticul va căuta cauza în influenţa simbolistului, de mari rafinerii stilistice, Maurice Barrès: „Asupra anilor mei de-atunci făcuse mare impresie «ideologiile pasionate» ale lui Barrès, astfel că nu este exclus ca ceva din felul marelui scriitor francez, atît de admirat, încît multă vreme am citit şi răscitit cu grai tare paginile lui, să se fi strecurat şi în producţia tinereţii mele" *(Amintirea lui E. Lovinescu*, 1945). Realitatea este, însă, că nu atît epicureismul lecturii îi dictează acest ritm, cît viziunea tiranică a poetului, care domină de sus şi controlează toate căile enunţului. „Pasiunea concentrată, asociată cu ideologia care o extinde şi o adînceşte, era modelul atitudinii mele", va spune Vianu, nefiind departe de adevăr. Cu toate acestea, apariţia şi prezenţa criticului în această epocă nu poate fi contestată. El are acum o condiţie placentară, vădeşte

încă hipermnezia modelelor de lectură și un oarecare tropism metodologic, dar trăiește, se manifestă. Ceea ce devine va fi din acest moment doar un cîștig în informație și concinitate.

Trecerea la o nouă vîrstă de program are pentru Vianu semnificația unei mari mutații de conștiință. Ea se manifestă la început cu semnele unui moment de derivă doctrinară și rămîne un fel de graniță distinctă între cele două trepte de evoluție. În fața reformelor estetice contemporane, profesionistul unei rubrici confortabile, obișnuit a apela cu dezinvoltură la instrumentele ideologiei sale lirice își simte cu dramatică luciditate limitele. Gestul pe care-l face (asociabil ca stare de spirit paradoxalei revolte a lui Rimbaud împotriva propriului destin) este radical: își suspendă activitatea de critic, pînă atunci corolarul existenței sale. Motivul invocat are candoarea, dacă nu chiar grandilocvența, manifestelor poetice. Vianu pretextează o tardivă iluminare morală, în care actul criticii i se arătase lipsit de umanitate. Se voalau însă, astfel, resorturi de nuanță, mult mai adînci. Ele se limpezesc astăzi definitiv, din perspectiva operei revolute. Dezlegarea o aduce, din nou, *Amintirea lui E. Lovinescu*. Va scrie referitor la acest eveniment biografic: „Aspiram să găsesc posibilitatea de a studia mai departe, doream călătorii în țări străine, cu răgazuri suficiente pentru a gîndi și mă forma. Începusem să resimt un fel de repulsie pentru viața literară care simțeam că mă fură înainte de a fi dobîndit conștiința că o pot sluji cu folos pentru ea și fără pagubă pentru mine. Într-o zi am luat o hotărîre: nu voi mai scrie la *Sburătorul* și în nici o altă revistă înainte de a simți semnele categorice ale maturizării interioare." Așadar, ceea ce contemporanii săi (uneori chiar interpreți mai noi) considerau slăbiciune de combatant confruntat cu eroismul cauzei sau negativism *à la monsieur Teste* era o firească dorință de autodepășire.

Noua treaptă a ideologiei sale critice începe să se individualizeze cu adevărat în timpul studiilor în străinătate, cînd, încă pradă compleplexelor de inferioritate, Vianu recurge la o instrucție vast ontologică, vizînd metodic domeniul filozofiei culturii și prevalator pe cel al esteticii. Criticul de atitudine simbolistă, care, ancorat unui moment de relativism metodologic, își pierduse încrederea în uneltele sale, pare a și-o recîștiga acum, aspirînd la o mai strictă disciplinare filozofică și estetică. Mai tîrziu, cînd meditează în marginea conceptului de critică, el dă acestei tensiuni biografice o vizibilă generalitate. Va scrie, de pildă: „Criticul nu poate rămîne un simplu contemplator mai sensibil; el trebuie să aibă și o conștiință estetică, și, dacă această conștiință a trecut și prin școala reflecției filozofice asupra artei, este de presupus că reacțiile lui vor fi mai bogate și mai complete" (*Estetica*, II, 1934). Prin

urmare, saltul care tulbură coerența devenirii lui Vianu închipuie o tentativă de transcendere a fazei de „simplu contemplator mai sensibil" și este o condiție indispensabilă a evoluției. Dar, delimitîndu-se astfel, mai poate fi gîndit oare, conform opiniei celor mai mulți dintre exegeții săi (ultimul, Ion Biberi), un simptom de gravă criză? Din moment ce este un imperativ generic care îngăduie ascendența, iar Vianu îl descoperă și-l acceptă tocmai în această perioadă, mi se pare mai degrabă, sau în primul rînd, nu semnul crizei, ci al unei fericite clarificări doctrinare.

Cerințe obiective ale progresului, dezideratele acestei noi etape sînt, în același timp, și suportul unei anume nevoi de idealitate. Vianu se vrea acum într-un fel de absolut inatacabil al poziției sale, înălțime de la care să domine prin ordine imediatitatea fenomenală a literaturii. Epoca incită, se pare, la asemenea atitudine, beneficiind de explorările noilor științe filozofice și, în special, ale psihologiei, care făgăduiau pentru cercetarea literară deschideri infailibile. Criticul va fi sensibil, de aceea, la tot ce poate să asigure programului său autoritate și consistență sistemică. Socotind literatura o formă de artă realizată prin mijloace intuitive, el vede misiunea criticii legată exclusiv de o cale conceptuală, normativă. Demersul critic ia astfel aspectul unei procesualități strict controlate, în cadrul căreia realitatea operei este confruntată permanent cu o sferă categorială, apriorică. Această sferă include o sumă de „impresii tipice pe care le putem primi de la artă" (ceea ce desemnăm, îndeobște, ca „noțiuni estetice") și este bănuită a reprezenta valoarea. „Noțiunile estetice, va concede criticul, sînt valori, și judecățile estetice sînt judecăți de valoare" *(Curs de știință a culturii, 1932/1933)*.

Comprehensiunea critică are, potrivit acestei concepții, o desfășurare întrucîtva graduală. Ea se realizează pe făgașul a trei faze distincte de analiză, care pot subzista și cu manifestare individuală. Se urmărește un plan eteronomic al operei (răsfrîngerile ei asupra climatului); apoi cel autonom estetic (dialectica întrupării și organizării ei într-o formă); și, în cele din urmă, un plan, așa-zis „pantonomic" (adică măsura în care produsul artistic încrustează valabil și original cultura momentului, autohton și universal). Opera i se oferă deci, lui Vianu, ca o realitate tridimensională, înglobînd teritorii care în procesul evaluării practice devin componente *de facto* ale structurii ei. Exercițiul critic se poate rezuma empiric și la una din fazele amintite. Modul operant ideal al criticii este, însă, după Vianu, condiționarea lor în succesiune și ascendență.

Etiologia biografică a operei, practicată în tinerețe, îl ținuse pe critic prizonier unui perimetru autotelic, în care investigația nu depă-

şea orizontul de relaţii autor-operă. Ceea ce îşi doreşte acum este tocmai lărgirea acestui orizont pînă la a-i face proprii legăturile operei cu societatea, cu lumea, cu epoca. „Speculaţia romantică nu mai era suficientă, va scrie Vianu particularizînd sugestiv momentul. Devenea evidentă ideea că plăsmuirea estetică foloseşte toate elementele culturii, le introduce în sinteza ei, încît opera de artă trebuia studiată atît în ea însăşi, ca pură organizare formală, cît şi în toate legăturile ei cu interesele extraestetice ale omului şi ale societăţii." *(Idei trăite*, 1958.) Un pas către acest obiectiv, după adeziunea sainte-beuviană, fusese asimilarea experienţei axiologice tainiene. Următorul îl orientează firesc către poziţiile neopozitivismului estetic european, în cadrul lui fiind cîştigat, cu deosebire, de experienţa filozofului german Dilthey, care îşi propusese, înaintea sa, scopuri similare. Linia metodologică Sainte-Beuve—Taine, stagnantă pentru critic la un moment dat, devine operativă într-o trinitate principială în care Dilthey aduce deschiderea, mutaţia. De acum, Vianu evită stricta situare biografică a operei literare, considerînd-o, în descendenţă diltheyană, rodul unei „experienţe fundamentale" de contactare a universului, reflectînd structura fizică, dar şi metafizică a personalităţii care o „trăieşte".

Încununează noua poziţie o dominantă spirituală proprie şi primei vîrste de cugetare: comandamentul responsabilităţii morale. Ca şi la tinereţe, Vianu consideră inflexibilitatea etică a criticului un instinct extrapolînd, prin genuitatea sa, deviaţiile sau achiziţiile de ideologie. Va scrie: „Conştiinţa morală, simţul lui de răspundere, scrupulul onestităţii lui mi se par însuşiri infinit mai preţioase şi singurele care pot susţine autoritatea şi eficienţa criticii literare, în mijlocul alunecării principiilor şi a încrucişării lor haotice. Căci gustul poate fi întinat de parţialitate, pe cînd răspunderea morală năzuieşte către universal." *(Critica literară şi răspunderea morală*, 1936.)

Este atinsă acum şi atitudinea subliminală a criticului faţă de cîteva forme predilecte de expresie. Fostul cronicar Vianu manifestă tot mai vizibil o vocaţie de exeget şi morfolog cultural, cronica lăsînd teren eseului sau sintezei larg culturale, formule, se pare, mai convenabile pentru a face să funcţioneze noile precepte metodologice.

Primele semne de corecţie doctrinară vor fi în opera lui Vianu cîteva studii perspectivale asupra climatului. După exemplul lui Xenopol, în istorie (autorul cunoscutului concept al „seriilor istorice"), şi al aceluiaşi Dilthey, în filozofie (care preconizase ideea compartimentării evoluţiei culturale a umanităţii în entităţi spirituale distincte), Vianu încearcă să configureze o tipologie generală a momentului literar în mutaţiile lui esenţiale. El nu mai urmăreşte, de astă dată, asemeni

cronicarului, individualitatea faptului literar ca atare, ci felul în care acest fapt (autor, operă), implicat fenomenului cultural în evoluţie, poate participa la conturarea unei „serii stilistice" unice şi reprezentative pentru epoca sa. Îl predispune la o asemenea întreprindere convingerea mărturisită că „în neutralitatea chinuitoare a epocii slujim unei forme menite conservării". Cercetările sale au, de aceea, insolit (tentativele de glosare a realităţii literare se făceau rar din prezent) şi-i prilejuiesc enunţuri critice de mare tenuitate. Astfel, străduindu-se în *Masca timpului* (1924) să particularizeze identitatea generaţiei sale, el surprinde cîteva din tendinţele fundamentale ale literaturii zilei, devenirea acesteia îndreptăţindu-l. Cu un ochi vizionar citeşte, de pildă, în fermentaţia iconoclastă a contemporaneităţii, deplasarea vizibilă a accentului de la schiţa ţărănească şi lirică la genul unei literaturi „de probleme", obiectivă, adînc conflictuală. Nu vocea resemnată şi chietistă a autorului sămănătorist i se pare acum reprezentativă, ci conştiinţa misionară a noului scriitor, uşor idealistă în voinţa sa de a supune complexitatea socialului şi hotărîtă a imola tonul idilic printr-un viu criticism. Deoarece pe Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu (văzut în ipostază heterodoxă pentru „nervozitatea" şi „elementul de activitate" cu care încarcă tema sămănătoristă a inadaptării) sau Ionel Teodoreanu (şi el inclus printre inovatori datorită teritoriului nou pe care-l anexează literaturii contemporane: lumea adolescenţei) nu-i găseşte încă suficienţi şi destul de individualizaţi ca să alcătuiască o categorie anume în mişcarea prozei, Vianu declară a presimţi, întru consolidarea seriei stilistice, noi energii placentare: „Astăzi, el se găseşte poate în anii de preparaţie, cînd scriitorul îşi completează cultura, adună elementele stilului său viitor şi îşi exercită ochiul pentru consolidarea acelui adevăr esenţial al epocii, care nouă ne rămîne încă întunecat. Dar despre starea sa de conştiinţă sînt unele semne care ne vorbesc de pe acum." Dacă ne gîndim că această presupusă etapă de preparaţie era chiar cea în care germina formidabila generaţie de romancieri a anilor '30—'40 (Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade, G. Călinescu etc.), punem iarăşi sub semnul predicţiei cugetarea critică, la Vianu.

În cadrul iniţiativelor susceptibile a personaliza momentul, criticul trece însă şi experienţele oarecum discutabile. El începe să alăture tot mai des realei eflorescenţe a prozei o criză a genului liric şi dramatic. Ivită într-o sinteză a anului 1925 (*Anul literar*, 1926), ideea va fi atinsă parţial în interviul dat lui I. Valerian, pentru *Viaţa literară*, în 1926, şi lărgită, cu argumente peremptorii, în *Criza lirică* (1928). Confruntîndu-şi contemporaneitatea lirică cu momentul poetic

eminescian, criticul ajunge, de pildă, la concluzii neliniştitoare: „În literatura actuală... — afirmă în interviul amintit — domneşte un alt temperament, l-aş putea numi: unul contemplativ, leneş, care priveşte viaţa în mod pasiv şi superficial, spicuind numai aspecte graţioase din mediul ambiant. Vedem poeţi care mînuiesc uşor şi cu talent imaginile rare, sînt abili în procurarea de sugestii, dar nu dovedesc nicicînd sforţarea eroică de a răspunde problemelor fundamentale ale vieţii." Acestei aprehensiuni i se salvează, se pare, doar Arghezi, exceptat curtenitor: „În mijlocul lirismului juvenil de azi, temperamentul matur al lui Arghezi se desprinde viguros". Restul poeţilor contemporani, asupra cărora uneori se pronunţase chiar favorabil, sînt dăruiţi aceleiaşi umbre a minoratului liric. Afirmaţia pierde, de aceea, tocmai prin categoricul ei. Oare Vianu îşi propusese să ignore experienţa unui Pillat, Bacovia, Vinea, Maniu, Blaga, Philippide, care publicau abundent în această perioadă, unii ajungînd chiar la o anumită notorietate? Este o dovadă de obnubilare critică? Din perspectiva operei, problema îşi găseşte, ca şi altă dată, rezolvarea. Mulţi dintre cei diminuaţi în bloc şi-au aflat cu timpul situarea adecvată în conştiinţa criticului Vianu. Din perspectiva momentului însă, ea rămîne la alternativa erorii critice. Se pare că, la 1926, Vianu mai opunea contingentului poetic idealul său de poezie energetistă, de suflu amplu, menită a realiza în cîmpul liric ceea ce în proză se obţinuse prin revirimentul speciilor obiective. Or, poezia contemporană vădea cu totul alte propensiuni. Ea trăia, într-adevăr, un timp de mari căutări şi chiar de superfetaţie experimentalistă, dar din el ieşea sensibil îmbogăţită, fiind, în genere, matricea tinereţii marilor destine poetice ale epocii interbelice. Vianu o cuantifică însă cu instrumente prea puţin elastice pentru a-i cuprinde şi nuanţele. De aceea, vizionarismul său nu poate fi totdeauna fetişizat.

Ceva mai tîrziu, în *Criza lirică*, reuşeşte totuşi să convingă, clarificîndu-şi aserţiunea. El renunţă să vizeze global mişcarea poetică şi leagă ideea de impas liric în special de ecloziunea uneia din ramificaţiile ei de ultimă oră, cea aşa-zis spiritualistă, ţintind probabil către poezia promovată de *Gîndirea*. Atitudinea sa este acum cea inconciliantă a filozofului raţionalist. El vede o incompatibilitate tragică între misticismul manifest şi diletant al acestei orientări lirice şi aspiraţia pozitivistă a civilizaţiei contemporane. O situează, de aceea, exact în cadrul climatului liric, îi semnalează periculozitatea şi-i gîndeşte dispariţia ca o necesitate culturală: „Asistăm, aşadar, la acest spectacol extrem de frivol că în timp ce zilele noastre nu înregistrează nici un adevărat fapt religios, nici o criză sufletească exemplară, nici o iniţiativă mistică efectivă, vorbăria cea mai zadarnică abundă şi le înlocu-

ieşte. [...] Este în interesul culturii noastre de a divulga această iluzie, împreună cu primejdia pe care ea o ascunde." Pentru anul 1928, poziţia sa mi se pare de mare franchețe şi luciditate critică.

Dar la această vîrstă de program, Vianu se arată un adversar al proliferării lirismului în genere. El este parcă gelos pe progresul vizibil făcut de roman şi doreşte — intenţie nobilă şi firească — progrese mai consistente pentru toate compartimentele literaturii. Un obstacol în calea acestei dorite emancipări îl vede însă în expansiunea şi predomnirea lirismului. „Lirismul — va spune — are în literatura noastră nu numai preponderenţa, dar şi conducerea. El orientează universalitatea genurilor şi alcătuieşte punctul de vedere unic în varietatea tuturor. Teatrul este liric, pentru că o feerie se găseşte totdeauna în cartoanele tinerilor noştri dramaturgi. Critica este lirică; impresionismul este încă varietatea ei preferată. Publicistica cea mai largă este lirică; polemica este forma ei naturală." Dacă Vianu sancţiona (mai ales în interviul acordat lui I. Valerian) saturaţia lirică în chiar domeniul poeziei, era în firescul lucrurilor ca el să-i amendeze prezenţa şi în celelalte genuri. La fel de adevărat era, de asemenea, faptul că o supremaţie lirică în literatură a fost totdeauna cauza subţietăţii şi esoterismului ei. Întrebarea care se naşte, cu acest prilej, este însă dacă criticul pătrunde obiectiv motivaţiile interne ale fenomenului. Deţinea oare lirismul, la 1928, „conducerea" în creaţia momentului? Răspunsul său afirmativ mi se pare doar parţial demonstrabil. Vianu caracterizează subtil şi fără echivoc situaţia reală a teatrului, care nu putea depăşi nici cu noii sosiţi (Mihail Sorbul, Caton Theodorian, Victor Eftimiu) formula romantică. Pentru publicistică, unde ecoul marilor confruntări principiale dintre maiorescieni şi gherişti se stinsese de mult, opiniile sale sînt iarăşi inatacabile. Critica, însă, e nedreptăţită. În momentul incriminat de Vianu, Lovinescu părăsise partizanatul impresionist şi îşi revizuia *in extenso* opera. Ibrăileanu scria şi editase numai cu un an înainte (1927) una din cărţile lui capitale *(Scriitori români şi străini)*. Mihail Dragomirescu rămăsese acelaşi împătimit adversar al impresionismului. Apăreau şi publicau Mihai Ralea, D. Caracostea, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, care nu se revendicau din impresionism. Atunci ce sens să dăm judecăţii sale apodictice? Are în vedere, polemic, o critică circumstanţială, jurnalieră? Îl vizează pe Iorga, care îşi permitea în epocă intervenţii „fierbinţi", dar care nu reprezenta singur „critica"? Sau este optica uşor magnanimă a celui abia iniţiat la sursele teoretice ale criticii, înclinat a suspecta pe cei rămaşi acasă de involuţie? Oricare ar fi răspunsul, el nu salvează obiectivitatea criticului.

Ideea de a se reprezenta ca *raisonneur* al actualității literare îi este destul de dragă lui Vianu, pentru că ea revine și într-un studiu din 1938, intitulat *Ce s-a schimbat în literatura românească*. Inventariind însă avatarurile ultimului sfert de veac literar, el constată că reașezările valorice urmau, în sensul lor mai adînc, liniile pronosticate în *Masca timpului*. Găsește, de pildă, literatura „problematică", cu deosebire romanul, în gustul, „voința realizatoare" și vocația contemporaneității; recunoaște un regres al preocupării formale, compensat de un progres al celor experiențiale (cu care acum se declară, în mare, de acord); descoperă eseul (forma de cercetare căreia îi presimțise modernitatea și pentru care optase cu mult înainte) un instrument de creație culturală, devenit cu totul specific momentului. Trebuie să fi avut, de aceea, o mare satisfacție să vadă „masca" timpului său „încremenită" în tiparele propriilor previziuni.

În contemplarea poeziei contemporane, atitudinea disociativă a lui Vianu înscrie o linie ascendentă, care are la un capăt denegația, iar la celălalt toleranța și adeziunea. Pe acest traiect însă, criticul ajunge să conștientizeze ideal coordonatele mișcării poetice și să-și extindă judecata la zone de sensibilitate care-i înlesnesc o înțelegere globală și diacronică a întregii mișcări literare. La început, depășit întrucîtva în deprinderile sale critice de îndrăzneala experimentală a noilor manifestări lirice, Vianu e tentat să le subaprecieze însemnătatea și funcționalitatea în cadrul climatului. Poezia evolua într-o direcție de destructurare formală, luînd adîncime mai mult în linia atmosferei și amenințîndu-i astfel vechile certitudini privind obiectivitatea și energetismul fondului ei reflexiv. De aceea, o vreme, în cadrul unei repudieri cvasitotale, doar în legătură cu Blaga *(Lucian Blaga: „În marea trecere"*, 1924), poetul Perpessicius *(Perpessicius: „Scut și targă"*, 1926), Arghezi (în cadrul unei anchete a *Contimporanului*, ocazionată de apariția *Cuvintelor potrivite)* sau Ion Marin Sadoveanu *(Ion Marin Sadoveanu ⟨Cu prilejul „Cîntecelor de rob"⟩*, 1930) mai emite vagi și pasagere aprecieri. Prin amploare și redundanță, marile metamorfoze poetice reușesc totuși să-i destabilizeze poziția. Cu timpul, Vianu devine nu numai îngăduitor cu contemporaneitatea lirică, dar și interesat a-i descifra noul univers de simboluri. Acestui avatar de perspectivă pare să i se datoreze substanțialul compartiment de eseuri dedicate poeziei lui Ion Pillat, Blaga, Barbu, Voiculescu, Minulescu, care-l trag pe Vianu în raza unor preocupări disociative, capitale pentru progresul criticii românești interbelice.

Numele lui Pillat nu inaugurează întîmplător această experiență. El ilustrează, în viziunea lui Vianu, o stare de armistițiu cu tradiția,

menajînd și atenuînd dualitatea poetică a contemporaneității. Atitudinea sa exegetică, fondată pe două decenii de poezie pillatiană, nu-i contrazice aserțiunile tinereții, dar i le corijează întrucîtva prin nuanțare. Astfel, ceea ce în 1920 se numea „curiozitate pentru idei" și-l cîștiga ca aleasă modernitate, în 1934 i se revelă ca „tip de invenție logică", „deplină stăpînire logică de sine" sau virtuozitate în care „realitatea sentimentului se-umbrește", caracteristici care-l fac mai retractil și cumpătat cu elogiile, pentru că ele nu-i mai apar acum, traversînd experiența poetică de dată recentă, cu chipul progresului liric. Particularizînd etapele devenirii lirice, Vianu figurează evoluția poetului ca o tensiune ordonatoare, de la obiectiv către subiectiv, în ea zidindu-se supravegheat aluviunile experienței și ale culturii. Observația are expresivitate și se verifică perfect în realitatea operei. Descendența parnasiană și simbolistă, afinitatea cu Alecsandri, întîlnirea cu Rilke și Francis Jammes, preocupări centrale în cadrul investigației lui Vianu, sînt totuși bunuri cîștigate ale exegezei pillatiene și, într-un anumit fel, chiar locuri comune. În aceste direcții, criticul nu depășește cugetarea înaintașilor decît, poate, prin analiza minuțioasă a consecințelor stilistice provocate de asemenea evenimente biografice. Se reține totuși constatarea potrivit căreia Pillat ar sensibiliza, în opoziție cu Alecsandri, prin acuta conștiință a duratei cosmice și, evident, prin rigurozitatea artei sale poetice, deși afirmația cheamă în minte o mai veche frază lovinesciană: „Poezia d-lui Pillat e transpunerea poeziei lui Alecsandri prin tot progresul de sensibilitate și prin toate prefacerile limbii, pe care le-au putut înfăptui cincizeci de ani de evoluție..." *(Istoria literaturii române contemporane*, III). Mai pătrunzătoare vor fi reflexiile privind posibilitățile poeziei lui Ion Pillat de a ne reprezenta în universalitate. În tentativa poetului de stilizare a permanențelor autohtone și de corelare a lor cu simbolurile veșnice ale umanității, Vianu întrevede o fericită și particulară cale de a universaliza localul, naționalul. Convingerea îl predispune însă și la anumite exagerări. Va supralicita, de pildă, valoarea și noutatea poemelor din *Biserica de altădată*, cărora Lovinescu mai întîi *(Istoria...)*, apoi Pompiliu Constantinescu *(Mișcarea literară*, 1926) și alți critici contemporani le acuzau, încă de la vremea apariției, livrescul și convenționalismul decorativ. Originală, chiar în sensul de riscantă, este și ideea de a privi poezia lui Pillat în complementaritatea ei cu viziunea și tehnica artei plastice. Criticul încercase deja a-i atribui, cu ocaziile cele mai variate, un „dar vizual" sau o imaginație „cu predomnirea vizualității". Fructificînd aceste premise, el dislocă programatic în lirica pillatiană „naturi moarte", „acuarele", „icoane și stampe", vorbind de o elevată

facultate a ochiului poetic de a împietri, prin metaforă, lumina și umbra. Mergînd mai departe, Vianu ajunge să-i revendice ca realitate precursoare chiar uleiurile lui Grigorescu, iar cînd pictura românească își alătură, prin Iser, Dărăscu, Teodorescu-Sion, peisajul Dobrogei, el vede în elegiile pillatiene dedicate Balcicului și orizontului sarmat o replică voită și simțită structural. De o anume elasticitate apare și intuiția după care utilizarea tot mai frecventă a solilocului avertiza asupra unei iminente schimbări de atitudine. Conversiunea anunțată se făcea, într-adevăr, vizibilă, mai ales cu poemele volumului *Țărm pierdut* și fertiliza tradiționalismul disciplinat al poetului cu teme de puternică fervoare intimistă.

În 1924, Blaga era în accepția critică a lui Vianu doar un imagist cu rădăcinile inspirației în subconștient *(Lucian Blaga: „În marea trecere")*. Zece ani mai tîrziu însă, cu *Lucian Blaga, poetul*, eseu prelucrînd datele întregii evoluții poetice, perspectiva se deschide ireversibil. Studiul rămîne, de altfel, cea mai importantă contribuție a epocii la decodarea registrului de motive blagiene. Printr-o manieră parcă (paradoxal) pre-richardiană, structurile tematice ale poeziei sînt izolate și circumscrise unui cuvînt-metaforă, a cărui eminență i se pare simpatetică și integratoare pentru întregul lor univers de sensuri. „Lumina" va simboliza, de pildă, pentru elanul insului către starea de puritate primordială; „cenușa" va fi dorința de combustie în slujba idealului teluric; zeul Pan — semnul de cufundare în necontenita metamorfoză a cosmosului; „somnul" — aspirația către liniștea increatului; „sîngele" — permanența care leagă ca un fluviu lumea celor două eternități, cea anterioară nașterii și cea ulterioară morții. Coborînd pe firul acestor entități motivale, Vianu găsește și principiul comunicant, care pare să le dea rostul unor vertebre: căutarea unei dominante filozofice a existenței, luînd de cele mai multe ori manifestarea unei confruntări cu divinitatea. Aceste observații ridicau pentru mult timp nivelul interpretărilor blagiene și făceau, prin elevația și generalitatea lor, imposibilă întoarcerea. În finalul cercetării sale, Vianu, cel care fusese atît de temător pentru destinul genului liric după Eminescu, afirmă: „...de unde în atîtea alte domenii ne întîmpină multe semne ale șovăielii și începutului, sînt momente ale creației lirice în care avem conștiința de a ne găsi la capătul unui drum lung și activ cutreierat". Ceea ce înseamnă că, la 1934, criticul recunoștea în Blaga primul mare moment al mișcării poetice contingente.

Pe al doilea, Vianu îl închipuie totdeauna cu dimensiunea poetului Ion Barbu. Eseul de proporții și aspirații monografice pe care i-l

consacră *(Ion Barbu*, 1935) este cel mai controversat text din cariera sa de critic și, poate, punctul de culminație al mobilității teoretice la care urcă în analiza poeziei contemporane. Exemple de aplicații similare existaseră și-l precedaseră pe Vianu. De aceea, evaluînd atingerile cu Thibaudet și exegeza sa mallarméană, stabilite de Pompiliu Constantinescu (el însuși preluînd ulterior maniera acestuia în studiul despre Arghezi), apoi desele trimiteri ale criticului la cuprinsul cărții lui Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, sau asemănările sensibile cu structura sintezelor poetice ale lui Hugo Friedrich și chiar Dilthey, putem întrezări posibilitatea existenței unor modele imediate sau statornice. Oricare i-ar fi fost imboldurile însă, cercetarea lui Vianu se clădește, în linii generale, pe un material de observație inedit și se revendică unui scop necesar, oarecum polemic față de contemporaneitate: valorificarea unui poet autentic minat din interior, prin propria-i doctrină, de o încifrare a mesajului care se cerea interpretată condescendent, iar din exterior de o alarmantă înmulțire a imitatorilor, care amenințau să-i estompeze timbrul. Ea își împlinea menirea, dacă ne gîndim că astăzi este reperul fundamental al bibliografiei critice barbiene, prin valoare și complexitate morfologică, mult timp fiind singurul. Exercițiul critic decurge după tipicul pe care Vianu și-l impune acum (Pillat, Blaga) și, mai ales, de acum în explorarea literaturii. Pe un fundal de conexiuni largi cu experiența literară locală și cea universală, criticul introspectează meticulos structurile de conținut și de expresie, ridicînd realitatea particulară a operei la generalizări care-i lărgesc estetic semnificațiile. Maliţios, Călinescu va numi metoda „retorică", iar pe promotorul ei „un spirit foarte conservator și foarte gramatical" *(Adevărul literar și artistic*, 8 septembrie 1935). E drept că demonstrația, pedant expozitivă, frizează uneori laboriozitatea didactică, dar, pe acest făgaș, își atinge și epuizează toate pistele propuse. Prin ea, Vianu își asumă cîteva mari obiective: să pătrundă codul ermetismului barbian, prevalîndu-l de eventuale confuzii cu obscuritatea caducă și involuntară; să dezvăluie, în ciuda discrepanțelor, coerența internă a evoluției poetice; să gloseze în marginea înnoirilor de limbaj cu care Barbu intra în orbita poeziei românești. Pe aceste căi, criticul își lua responsabilitatea să dovedească individualitatea și exemplaritatea unui destin poetic competitiv, după el, nu numai raportat experienței lui Blaga, înrudită ca însemnătate în epocă, dar și celei a înaintașului său întru ermetism, Mallarmé. Acțiunea solicitîndu-l prin extensie, iar poetul fiind dintre cei des comentați, Vianu calchiază însă, inevitabil, și opinii exprimate anterior lui. Vina sa, pentru că va avea în această privință o vină, începe din momentul în

care neutralitatea fastidioasă a metodei le conferă, în lipsa subsolurilor de rigoare, calitatea originalităţii. Reacţia contemporanilor (Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu), deşi abătută uneori de la urbanitate (Vladimir Streinu), pare, în mare, justificată. Numai că preluînd sugestii din contemporaneitate, Vianu nu se opreşte la simplul lor enunţ, ci le încorporează unei analize de mare adîncime şi fineţe asociativă. În aceste condiţii, ele ajung să semnifice nu atît pentru individualitatea lor, cît pentru noul context care le relansează. Lucrarea lui Vianu surmontează, cred, de aceea, riscul aservirii tropice. Cine poate contesta, de pildă, adevărul distincţiilor în legătură cu parnasianismul poetului, idee care la Lovinescu se conţine mai mult în ipoteză critică? Sau aluzia vagă la un anume „spiritualism" (Pompiliu Constantinescu) se compară cu soluţiile analitice la care Vianu o conduce într-un întreg capitol rezervat problemei? Apoi nu cumva acelaşi Pompiliu Constantinescu greşeşte cînd consideră că Vianu asimilează preocuparea ludică la Barbu celei de suprarealism (de care vorbiseră şi alţii), din moment ce cartea atestă că el o aliniază diletismului artizanal de tip valéryan? Prin astfel de calcuri, mai degrabă locuri geometrice ale criticii barbiene, glasul lui Vianu se arată capabil a răzbate destul de sigur şi de dominator. Reuşitele sale ţin însă, cu deosebire, de nuanţă. Vianu delimitează, de pildă, definitiv prima fază lirică a poetului, nu din unghi păşunit, parnasian, ci prin prisma legăturilor sale cu „poezia filozofică", în special franceză (Jean Marie Guyau, Sully Prudhome) a sfîrşitului de veac; impune apoi şi argumentează explicit conceptul de balcanism la Barbu în dezlegare de cel al lui Anton Pann; străluceşte prin intuiţia treptelor tematice în cadrul ciclului de poezii ermetice, ca şi prin sensurile găsite de el majorităţii acestora; postulează idei cu totul personale asupra limbajului poetic barbian, printre care cea privind circumstanţa desocializării lui mi se pare a deţine întîietatea prin oportunitatea ei. Cu asemenea merite (umbrite poate de o posibilă limită: tendinţa de a supune, uneori deliberat, cerebralitatea înaltă a poetului unor simboluri religioase), exegeza lui Vianu s-a putut dispensa de ostilitatea momentului, recompensîndu-se prin audienţa şi ecoul ei ulterior.

Cu Bacovia, Vianu se întîlneşte destul de tîrziu *(G. Bacovia în ediţie definitivă*, 1946), poate în folosul amîndurora şi, bineînţeles, în cel al criticii româneşti. Dacă l-ar fi abordat în timpul confrăţiei sale cu discipolii *Vieţii noi* şi chiar mult timp după aceea, l-ar fi inclus, neîndoielnic, printre poeţii vinovaţi de „inactualitatea" literaturii contemporane. În deceniul cinci însă, după treizeci de ani de activitate poetică, Bacovia îşi cîştigase un loc statornic în conştiinţa critică, iar

Vianu evoluase fundamental, aliniindu-se acesteia prin necontenită revigorare teoretică. Perspectiva avea să fie, de aceea, mai obiectivă. Totuşi, un ton uşor neutru, ca în faţa unui autor asemeni celor mulţi care-i stătuseră în condei, avertizează asupra unei oarecare distanţe (doar sentimentale?) cu care se implică cercetării. Supără, la început, introducerea poetului în formarul îngust al unor caracterizări devenite, prin repetiţie, comune („poet decadent", „al melancoliilor pluvioase", „al toamnei", „al iernii", „al primăverii", „al provinciei moldoveneşti"), apoi o dirijare prea minimalizatoare către modele, şi ele des amintite: Baudelaire, Poe, Rollinat, Eminescu, Macedonski. Se apropie însă mai sigur de intimitatea acestei poezii cînd cugetă asupra propensiunilor ei de structură. Destul de substanţiale sînt acum concluziile în legătură cu o posibilă bipolaritate a existenţei lirice bacoviene. Vianu depistează în evoluţia poetului, fără să cronologizeze precis, o fază estetă şi livrescă, dezvoltînd un procedeu de generalizare a unor impresii obsesive, şi alta antinomică, prin care, în aspiraţia sa de imediat şi nemijlocit, poetul tinde să-şi individualizeze impresiile. Celei dintîi i-ar fi propriu un vocabular specific (cuvinte-simboluri ca solitar, funerar, lugubru, funebru, barbar) şi obişnuinţa stilizării; celei de-a doua, dimpotrivă, construcţiile prozaice şi o vizibilă indiferenţă faţă de formă. Contemporaneitatea noastră critică validează aceste sugestii, dar se detaşează de neutralitatea austeră afişată de Vianu, situîndu-l pe Bacovia în colţul unui triunghi valoric alături de ceilalţi doi mari „B" ai poeziei interbelice, Blaga, Barbu.

În *Două profesiuni de credinţă* (1926), articol care se însărcina cu analiza a două recente declaraţii-program, una aparţinînd lui Rebreanu, cealaltă lui Minulescu, Vianu avea să acuze în termeni destul de explicîţi autonomismul şi estetismul orgolios al poetului. După moartea acestuia, parcă într-o pornire de a-şi verifica depoziţia, el reia discuţia din perspectiva definitivă a operei (*Ion Minulescu al posterităţii*, 1946). Pe măsură ce înaintează în poezia minulesciană, investigaţia capătă însă accente inflexibile de rechizitoriu critic. Rareori, în această perioadă, critica lui Vianu se rosteşte cu atîta aspră radicalitate asupra unui contemporan. Disecînd inovaţiile minulesciene, criticul va trage un văl al aparenţei de pe fiecare în parte. Versul liber îi apare o simplă „modalitate de transcriere" poetică; simbolurile majusculate, alegorii întrucîtva factice şi exterioare; darul său verbal, „un fel comun al zicerilor", folosind variaţiile pe aceeaşi temă şi disimulînd o anume sărăcie lexicală. Anulînd însă elemente esenţiale de concepţie şi expresie simbolistă, Vianu se îndreptă către o întrebare firească. Mai poate fi socotit Minulescu poet simbolist? Răspunsul deconcertează. Criticul

exclude orice posibilitate, într-un mod care convinge: imputîndu-i retorismul: „Simbolismul a însemnat [...] un gest al rezervei și discreției lirice, un pas către intimitatea mai adîncă a conștiinței, o reacție antiretorică. «*Prends l'éloquence et tords-lui le cou*», sfătuia Paul Verlaine pe tinerii lui contemporani. N-a existat însă un alt poet mai retoric ca Ion Minulescu." Așadar, un Minulescu fără conștiință și fără tehnică simbolistă. Oricît de generos este Vianu cu aspectul euforic al versurilor, cu rolul său istoric și reformator de poet urban în plin climat sămănătorist, cu caracterul individualizat al erotismului său („aprins și fără iluzii") sau cu meritul de pionier al imnurilor și elegiilor marine, aprecierile sale nu reușesc să șteargă ecoul obiecțiilor.

Vasile Voiculescu este iarăși o prezență lirică ignorată timp îndelungat de Vianu. Oare tăcerea criticului se explică prin asimilarea poetului cu fenomenul de diletantism mistic semnalat în *Criza lirică?* Este cu totul posibil să presupunem, numai că studiul pe care i-l consacră în 1946 *(Alegorism)* nu lasă vreun semn al acestei atitudini. Ca și în cazul lui Minulescu, și chiar Bacovia, se adoptă o manieră de cercetare precumpănitor stilistică, de care criticul face uz frecvent în această perioadă, ei datorîndu-i-se și *Arta prozatorilor români*. Poetul va fi privit, în special, prin fereastra dominantelor sale de expresie, dar analiza se extinde, inevitabil, și asupra celorlalte aspecte de structură poetică. În concepția lui Vianu, Voiculescu este „un poet de cugetare" în linia teoretizată de Panait Cerna, al cărui tip de experiență („icoană sa despre lume") își cere imperios, ca instrument de realizare, alegoria. Prin urmare, un Voiculescu care își cugetă motivele poetice printr-un limbaj concret, material, capabil să sensibilizeze realități foarte abstracte. De aici sînt deduse și marile victorii ale scrisului său: faptul de a fi impus, în luptă cu convențiile lirice, o limbă frustă, țărănească, și de a fi realizat, prin ea, o viziune pastorală a lumii; calitatea de a fi reformulat specia pastelului prin alegorizarea dramatică a naturii („spre deosebire de Maniu, care stilizează fantastic peisajele sale și spre deosebire de linia clasică a peisajului lui Pillat, Voiculescu a creat genul unui pastel dramatic"); reușita în a da concretețe fenomenologică neliniștilor vieții interioare: conștiente (erotice) și subconștiente (sugestiile somnului). Prin ele se eludau însă și marile scăderi ale poeziei voiculesciene. Concluziile cercetării sînt, de aceea, stenice: poetul îi apare un spirit de insondabile adîncimi reflexive, învecinat chiar, prin tehnică (cea a alegoriei), marilor lirici creștini, Dante și Milton. Curioasă această tonalitate egal elogiativă în comentariul lui Vianu.

Momentul nostru, revendicîndu-se, poate, îndeosebi din Călinescu, pare să refacă mai critic drumul poeziei lui Voiculescu.

Avînd, la început, serioase rezerve cu privire la evoluţia poeziei, teatrului, a criticii literare (am văzut, nu totdeauna concordante realităţii obiective), criticul pare să acorde, în această perioadă, un credit sporit prozei. El are, parcă, orgoliul de a fi fost „martorul" reformelor ei moderne şi ascendentul ataşamentului său vizionar faţă de ele. Autorii asupra cărora se opreşte acum, cu deosebire, sînt, de aceea, reperele mult salutatei revoluţii a genului obiectiv. Nelipsit, printre ei, uneori doar ca termen tangenţial de comparaţie în cadrul analizei altor autori, este Liviu Rebreanu. Pe el, Vianu îl închipuie o încarnare arhetipală a conceptului său de „literatură problematică" şi-l urmăreşte cu o oarecare asiduitate, ca pe un triumf al noii concepţii narative. Critica tranşantă adusă structurilor stilistice din romanul *Adam şi Eva (Anul literar)*, care insinuează opticii momentului (şi chiar celei a posterităţii) ideea unei incompatibilităţi tehnice irepresibile a romancierului pentru proza de frenezie imaginativă, arată totuşi că, oricît de intens, cultul său pentru Rebreanu nu-i îngrădeşte obiectivitatea.

Revenind asupra Hortensiei Papadat-Bengescu, criticul va da amploare vechiului portret prin comentariul noilor opere apărute, luînd însă ca punct de plecare diagnosticile anterioare. Romanul *Balaurul* îi întăreşte, de pildă, convingerea că prozatoarea cultivă o „ideologie" sentimentală, în cadrul căreia, predominînd senzaţia, cultul ei deliberat, sentimentul nu ajunge la împlinire, proprii vieţii epice rămînîndu-i numai tribulaţiile lui („iubirea nu se constituie niciodată într-un sentiment cu serioase consecinţe pentru viaţă, ci se menţine de obicei în forma unei nostalgii amoroase, «o iubire a iubirii»"). Originalitatea acestui complex de motive şi adînca lui germinaţie, creatoare de forţă epică, îi fac pe Vianu să afirme că proza care îl conţine reprezintă în mişcarea timpului „o creştere a sufletului nostru în complexitate şi îndrăzneală".

În aceeaşi ordine de idei, nu trebuie să surprindă tratamentul aplicat lui Ionel Teodoreanu. Deşi prin lirismul său uşor calofil şi lipsa de contrast social, autorul *Medelenilor* se descontemporaneizase de progresele noii metode narative, amintind, mai degrabă, de un moment depăşit, Vianu îl vede integrat efortului iconoclast reprezentat de Hortensia Papadat-Bengescu pentru febrilitatea senzitivă a inspiraţiei sale. Chiar dacă, mai tîrziu, prin evoluţie, cei doi n-au mai putut locui acelaşi meridian valoric (evident, în regres fiind Teodoreanu), paralela, din acest unghi, se susţine şi indică o anume minuţie rafinată a observaţiei.

De altfel, acuitatea critică, la Vianu, nu este cu tot dinadinsul corelativă valorii operei comentate. Uneori chiar abordarea unor autori obscuri îi dezvăluie facultăți vizibile de pătrundere și persuasiune critică. De pildă, curiosul interes arătat scriitorului D.D. Pătrășcanu nu se datorează unei greșeli de evaluare (Vianu imaginîndu-l în continuare un nesimulat epigon caragialian), ci unei intenții întrucîtva voalate, la care criticul, se pare, ține: aceea de a acredita, prin el, opinia că geniul lui Caragiale este un țel greu tangibil pentru literatura contemporană. Fără a-și modifica în vreun fel optica tinereții, Vianu îi va acorda totuși umoristului, într-o cronică la o nouă carte a sa *(O carte veselă din vremuri triste*, 1924), șansa unei anume atutenticități involuntare. Conectînd satira sa de factură neocaragialiană la fundalul politic care o nutrește, el îi descoperă o sporită culoare socială („privită la lumina responsabilității războiului, ea devine «socială»"), aurorată chiar de un tragism specific, notă care, reflectînd o realitate, potrivit viziunii lui Vianu, pare să-l aducă mai aproape de rigorile prozei moderne românești.

Strălucite și anticipative vor fi disocierile sale privind opera lui Panait Istrati. Iradiind din lectura capodoperei sale *Chira Chiralina (Panait Istrati: „Chira Chiralina"*, 1924), cu mobiluri polemice sau, mai degrabă, justițiare („interpretările care i s-au dat pînă acum mi se par mai toate alături de adevăr"), ele reușesc să adune în spațiul unei cronici cîteva sentințe memorabile, care, rostite la scurt timp de la apariția cărții și într-un moment de vădită dezbinare a criticilor, au mare ascendent asupra bibliografiei istraticne. Vianu leagă valoarea și perenitatea bănuită a operei lui Istrati de trei parametri generali, pe care îi găsește reprezentați în ea ideal: originalitatea frapantă a problematicii („puterea unei mărturii autentice căreia nici francezii, nici noi nu-i putem opune un alt exemplu") și a expresiei („o lipsă totală de artificii, care greșit ar putea fi înțeleasă ca o lipsă de artă"); forța epică și stereoscopia figurației tipologice (cu această ocazie, Vianu anticipînd, paradoxal, umanitatea operelor ulterioare); atingerea cu marile simboluri ale literaturii și, decurgînd de aici, universalitatea și modernitatea cărții („ceea ce înaintează în primul plan este raportul dintre om și umanitate [...], singurătatea inconsolabilă a omului"). Un text ulterior, adăugînd observații ireprehensibile cu privire la individualitatea spirituală a lui Istrati *(La mormîntul lui Panait Istrati*, 1938), trăda în Vianu un potențial exeget al povestitorului care, amînîndu-se, ajunge, regretabil, să se ignore.

Inclus în *Masca timpului* printre cei care-i îndreptățeau sentimentul și speranța de modernitate, Cezar Petrescu va fi reanalizat într o cronică la un ultim volum de nuvele *(Cezar Petrescu «Cu prilejul volu-*

mului „Omul din vis">, 1925). De astă dată însă, Vianu manifestă o diminuare a entuziasmului inițial. Faptul că inventivitatea epică a prozatorului se subordonează unor teme prea lirice și prea etice îi apare, în mod firesc, un simptom de crescută convenționalitate. Nici „preocuparea socială", modalitate prin care măsoară obișnuit actualitatea celor investigați, nu i se mai arată destul de susținută la Cezar Petrescu. „Mai proprie îi este atitudinea contemplativă, domoală ca ton, reflexivă ca tendință...", va scrie. Nu trebuie uitat totuși că Vianu se pronunță acum doar asupra nuvelistului, care, deși autor a trei volume, lasă prea puțin să se întrevadă vocația socială a viitorului romancier.

Despre prozatorul Ion Vinea, în același *An literar*, Vianu scria: „Stilist și psiholog bizar, pentru a se fixa în atenția publică, lui I. Vinea îi trebuie un ingenuu efort către sinceritate, un definitiv dispreț pentru etica și strategia școlilor literare, pentru toate formulele și procedeele care nu pot servi decît pe acei care au mai puțin talent decît dînsul". Lectura consacrată volumului *Descîntecul și flori de lampă* (*Ion Vinea: „Descîntecul și flori de lampă"*, 1926), următoarea încercare de a și-l apropia, reia, în mare, firul acestor formulări sintetice, de cele mai multe ori argumentîndu-le. Optica sa asupra lui Vinea îi exprimă, într-un fel caracteristic, atitudinea critică generală din această epocă. Fiind principial de partea inițiativei reformatoare, el prețuiește zelul renovator al prozatorului („în opera și figurația literară a d-lui I. Vinea admir mai cu seamă radicalismul spiritului de insubordonare"), — atitudine cutezantă pentru anul 1926 —, dar are reticențe la bogăția reflecției colaterale cu care acesta își înconjură actul scrisului. Aportul lui Vinea în cadrul literaturii momentului este privit, mai ales, sub specia preeminenței sale stilistice („dibaciul muzician al frazei care a dus scrisul artistic românesc la o excelență care ne sugerează pe aceea a lui Claudel în *Connaissance de l'Est*"). Resortul acestei preeminențe, însă, era febricitația și latența poetului Vinea. Să fi întrezărit Vianu, numind-o, potențialitatea lirică născîndă?

În genere ponderat și chiar oficial, Vianu manifestă o anume transcendență cultică doar în fața unui Rebreanu sau Hortensia Papadat-Bengescu. Scriitorul nou care îl reintegrează la un moment dat ipostazei este însă — paradoxal — Ioachim Botez, un debutant al anului 1935, autor al unui volum de proză cvasimemorialistică, cu adresă satiric-melancolică la lumea școlii (*Ioachim Botez: „Însemnările unui belfer"*). Dacă el ar ocupa astăzi un loc cît de cît sigur în istoria noastră literară, mărinimia criticului ar putea trece neobservată. Dar șansa pe care Vianu a avut-o cu debutantul Camil Petrescu nu s-a repetat. Ioachim Botez rămîne pentru noi un nume de fundal, oricît de populare au

fost *Însemnările unui belfer* în epocă. Circumstanțe întrucîtva specifice par a-i explica totuși criticului, pînă la un punct, poziția. Prozele lui Ioachim Botez cunoscuseră o celebritate anteeditorială, ca foiletoane într-un cotidian foarte citit; primiseră girul unui reputat editor, Al. Rosetti, prietenul său; aveau, față cu proza de aceeași factură, un parfum indelebil. Acesta, plus o vînă de erudiție nonșalanță se transmit, încă, limpezi, și astăzi. Dar de aici pînă la calificativele coribantice cu care Vianu încarcă volumul („opera unui scriitor de mare valoare, în care literatura noastră contemporană a cîștigat una din expresiile ei cele mai prețioase") este doar calea generoasă a subiectivității critice. Opiniile sale vor avea totuși ceva răsunet în contemporaneitate. Ele sînt împărtășite și de Perpessicius (Radio—București, 25 februarie 1935) sau, la cîteva luni distanță, de Pompiliu Constantinescu (*Vremea*, 5 mai 1935), în ale căror texte ajung, recognoscibile, unele din sugestiile prioritare ale lui Vianu, cum ar fi paralela cu estetismul lui Odobescu sau apropierea de realismul frust al tabletelor argheziene.

După lectura prozei lui Vinea, criticul încercase să ne familiarizeze cu ideea unei revigorări în literatura timpului a castei esteților. Mateiu I. Caragiale este, se pare, prilejul prin care Vianu își propune să fixeze și să dezvolte această idee (*Matei Ion Caragiale*, 1936). Meritele sale vor fi urmărite totdeauna ca fiind complementare preocupărilor formale înnoitoare (lucru firesc la un prețuitor al stilului). Autorul *Craiilor de Curtea-Veche* este declarat dintru început, asemeni lui Vinea, un „poet muzician" („care a acordat într-un chip nou instrumentul limbii noastre"), cu rol sigur în progresul stilistic al prozei contemporane. Mare noutate, la acest capitol, nu au însă propozițiile sale critice, mai ales în raport cu cele puse în circulație de cronicile la *Pajere* sau *Crai*... Vor fi întrecute în amploare și proprietate analitică de încercări similare întreprinse, la scurt timp, de Pompiliu Constantinescu sau, mai tîrziu, de G. Călinescu (în *Istorie...*) și Șerban Cioculescu. Ele reușesc totuși să localizeze în narațiunile lui Mateiu Caragiale cîteva elemente motivale de nuanțată specificitate, asimilabile cu ceea ce azi am numi, în lumina cercetărilor critice mai noi, „teme". Criticul vorbește, de pildă, de o psihologie a personajelor în gustul unui Nietzsche sau Gobineau („frenezia în vițiu", trufia echivocă, cultul frumuseții în decrepitudine); de fiziologia lor amurgică și noptatecă; de o ierarhie tipologică moralo-estetică („dacă Pașadia reprezintă blestemul lumii sale, Pantazi înfățișează răscumpărarea ei estetică"); despre caracterul de stampă al „mediului" epic și funcționalitatea lui compozițională („«Mediul» povestirilor lui Matei Caragiale este ca un personaj mut și nemișcat, care

anunță pe acela elocvent și mobil, care trebuie să apară"). Încercuind date fundamentale ale operei, aceste observații, alături de cele privind forța plastică, stilistică a viziunii prozatorului, mi se par totuși de mare consistență în exegeza mateiană.

În *Masca timpului*, Sadoveanu era, pentru Vianu, laolaltă cu confrații săi de la *Semănătorul*, un creator de eroi inadaptați, care sucombau în război cu realitatea socială. Mai tîrziu, în fața unei opere care, prin extensie, echivala un întreg curent de sensibilitate, accepția va fi esențial remaniată. Rezultă eseul *Patru decenii de la publicarea primei opere a d-lui Mihail Sadoveanu* (1944). Urmînd ca elaborație destul de repede capitolului consacrat artei sadovenicne în *Arta prozatorilor români* (1941), el este conceput mai mult în completarea acestuia, cu caracterul de „observații noi peste vechiul fond de constatări", și promite să diferențieze aventura sadoveniană în concertul general al prozei românești. Prelevînd o sugestie venită, se pare, dinspre Ibrăileanu, conform căreia drumul prozatorului era destinat unei evoluții de la dezlănțuirea temperamentală intempestivă către reflexivitate și rafinament, Vianu divide opera lui Sadoveanu în două mari etape, una de aplecare subiectivă, lirică, cealaltă supusă unei viziuni reflexive și impersonale. Eseul crește din investigarea consecutivă a acestor presimțite compartimente, prin evidențierea în cadrul fiecăruia a inovațiilor introduse. Semnalîndu-i vocația de „artist descriptiv" (intuiție întrucîtva comună cu a înaintașilor săi întru comentariu, Lovinescu și Ralea), Vianu sugerează ca indiciu al modernității un fenomen de atmosferizare a descripției („ochiul și urechea lui nu se opresc la suprafața lucrurilor, ci pătrund oarecum în adîncimea lor morală"), în sensul că aceasta tinde să ia nu materialitate obiectuală, ci volatilitatea „corespondenței" lirice. Cînd descoperă cauza acestei tendințe, criticul sesizează un nou aspect individualizator pentru Sadoveanu: faptul că el descrie impresiile sale în legătură cu categoria mediului, adică îl transcrie din perspectivă subiectivă, „impresionistă". Această constatare pare să fie și motivul unei apăsate conjuncții cu Maurice Barrès, care apare întîi la Ralea, apoi la Vianu. Mari semne de întrebare ridică însă remarcile sale în legătură cu modernizarea lirismului la Sadoveanu. Dacă ne amintim bine, în *Criza lirică* îl denunța ca o maladie irefutabilă a literaturii contemporane, împotriva căreia decreta o adevărată mobilizare generală. („Fiecare literatură și fiecare moment literar își au problema lor. A noastră este: *cum putem învinge lirismul?*") Îl evalua care Vianu istoric, ca indiciu al desprinderii de linia realismului „poporan" inițiat de „Junimea" (ceea ce nu l-ar fi îndrituit să-l considere

încă modern) sau își revizuia acum neconvingător vechi păreri? Textul nu lasă spațiu pentru o argumentație mai elocventă. Apelînd însă la o frază din *Arta prozatorilor români*, dubiile dispar. Vianu vede în lirismul sadovenian o asimilare a existenței obiective ca stare de suflet. Ceea ce înseamnă că plauzibilă rămîne, regretabil, a doua variantă.

Pentru teatrul contemporan, Vianu a avut rareori cuvinte de laudă. Dacă ne gîndim însă că în interpretarea fenomenului dramatic el ajunge chiar la o anumită avizare (ca autor al unui tratat estetic asupra artei actoricești, a numeroase studii despre receptarea teatrală și a cîteva cronici), poziția sa poate fi greu suspectată. Rezervele criticului rămîn, de altfel, destul, de constante. El sancționează invariabil o retardare lirică a genului, cu conotațiile ei firești în materie de problematică și expresie. Atitudinea lui Vianu nu este, însă, chiar negativistă. Cînd discerne în miezul acestei orientări semne de literatură viabilă, el se arată totdeauna bucuros să le dea semnificația cuvenită. Astfel procedează, de pildă, cu dramaturgia lui Blaga (*Teatrul d-lui Lucian Blaga*, 1925). Deși o consideră apropiată curentului de lirism incriminat, criticul se apleacă asupra acesteia cu simpatia acordată, obișnuit, poeziei blagiene. Prețuind pe poetul Blaga, infiltrarea viziunii sale în contextul dramaturgic nu mai este simțită, de aceea, în detrimentul calității, ci mai mult în paguba specificității de gen. Ca pionier în comentariul teatrului blagian, Vianu se remarcă prin intuiția desăvîrșită a tensiunilor de cugetare dramatică. El îl închipuie pe dramaturg disputat succesiv de două sfere autarhice de influență (una nietzscheană, alta freudiană), deplasarea către ultima echivalînd, în viziunea sa, cu o dezidealizare (într-un fel, o „dez-liricizare") pentru simbolistica adîncă a textelor. Numai că emancipîndu-se de tutela marilor teme poetice, teatrul lui Blaga intră în dependență față de teoriile aride freudiste, mai telurice și într-o anume contradicție cu spiritul abstract al primelor piese, fapt pentru care Vianu își întoarce deferența tot către faza lirică. S-a impus, de asemenea, devenind inseparabilă de dramaturg, și observația privind legăturile meditației alegorice blagiene cu o gîndire protoromânească, populară. Este contextul în care Vianu atrage atenția asupra fiorului păgîn, hieratic, cu care Blaga împrospătează experiența dramaturgiei naționale.

Oricît de persuasive îi sînt însă aprecierile la autori individualizați, cînd trece la observații globale, Vianu are un veșnic recul. La scurt timp, de pildă, după investigarea teatrului blagian declara: „În teatru, multe încercări, dar nici o realizare..."; „mai mult ca în alt domeniu, viitorul trebuie să aducă cuvîntul de eliberare a puterilor încătușate"

(Anul literar). Energiile scenice nu-i vor apărea descătușate nici la 1930, cînd vorbește de timpul scurs ca despre o „vreme în care teatrul românesc n-a produs nici o capodoperă și nici măcar vreo lucrare de valoare mai durabilă“ *(Ion Marin Sadoveanu...)*, și nici la 1938, cînd este chiar mai aspru: „Lucrurile s-au întocmit așa, încît, după atîtea decenii de dramaturgie națională, nu putem asocia lui Caragiale, inițiatorul și patronul modern al genului, nici un nume de valoare egală cu a lui“ *(Ce s-a schimbat în literatura românească)*. Dar, se pune problema, nu cumva folosirea lui Caragiale ca etalon în diversitatea de atitudini postcaragialiene îndemna la reducții? În interiorul tendinței pe care o inventează și o întreținere — deci tot ca „inițiator și patron“ al formulei — Blaga nu putea fi un Caragiale? Scoaterea lui în afara devenirii valorice a genului (mai ales după ce criticul făcuse dovada unei ductilități remarcabile în privința pătrunderii textelor sale) mi se pare o greșeală, greu de cumpănit, de altfel, deoarece Vianu nu adastă atît, în acest domeniu, cît să-și precizeze prob exigențele critice.

După interpretarea lui Blaga, incursiunile sale în tărîmul dramaturgiei contemporane sînt destul de itinerante. Asupra lui Victor Eftimiu își face cunoscută opinia printr-o frază (reprimînd parcă obiecții mult mai categorice) prilejuită de piesa acestuia *Meșterul Manole*: „O lungă prezentare de costume, rituri, tablouri vivante, defilări pitorești și impresionante căi — de fapt, totul calculat în vederea efectului scenic și în paguba oricărei psihologii mai adînci“ *(Anul literar)*. Ion Marin Sadoveanu îi inspiră iarăși cîteva critici, ce-i drept mai surdinizate, prin cele două drame ale sale, *Metamorfoze* („nu mi se pare a se ridica decît prin materia subțire pe care o întrebuințează peste repertoriul de feerii și poeme al Teatrului nostru Național“) și *Anno Domini* („o dramă de atmosferă, și nu una de analiză și motivare“).

Mai atent se arată cu piesa lui Vasile Voiculescu, *Umbra („Umbra“ de Vasile Voiculescu*, 1936), cînd pare ghidat și de o mină polemică împotriva publicului care îi provocase căderea. Uitîndu-și idiosincrazia pentru lirism, criticul se însuflețește în fața transcenderii poetice a textului dramatic („ce se înfățișează pe scenă operează pînă la urmă o trimitere către realități care rămîn nereprezentate“) și-i apreciază austeritatea simbolurilor („răspîndește un fior de tragedie antică“). Ca și în cazul lui Blaga însă, cînd este vorba de o situare mai fermă a autorului, Vianu preferă tonul echivoc, care lasă spațiu cunoscutelor sale reticențe privind destinul teatrului contemporan, în genere.

Stînd în admirația marilor momente critice care-l precedaseră și căutînd o echivalență a lor în contemporaneitate, Vianu este la fel de

rezervat și cu critica momentului. În mare, pretențiile sale vizau respectarea canoanelor etice și estetice ale disciplinei, dar în 1938 *(Ce s-a schimbat în literatura românească)*, ele nu par să-i fi fost totuși satisfăcute, din moment ce afirmă: „Critica a devenit azi mai tehnică și mai puțin principială; ea [...] condamnă și justifică opere individuale în numele simplului bun-gust".

Intransigența față de peisajul critic cotidian, chiar dacă uneori traduce o anume rigiditate, îi conturează însă propria-i atitudine. Cîteva rînduri notate în marginea unei cărți de Dimitrie Caracostea *(D. Caracostea: „Personalitatea lui Eminescu"*, 1926) aduc, de pildă, clarificări utile asupra progresului său de metodă. Sainte-beuvianul de tinerețe, trecut prin școala psihologiei moderne, scrie acum: „...personalitatea nu e o stare preexistentă în individ, ci rezultatul unei îndelungate munci interioare. [...] Fiind un rezultat și uneori tocmai rezultatul artistic, folosirea ei ca factor explicativ genetic devine imposibilă." În temeiul acestei concluzii, folosind-o necontenit ca argument, va dezvălui viciul metodologic al cercetării lui D. Caracostea, care pornea de la premise contrare. Faptul nu ar avea prea mare însemnătate în luminarea concepției lui Vianu dacă hotărîrea cu care criticul îi amendează lui D. Caracostea dezacordul teoretic nu i-ar pune în evidență propria-i adecvare critică.

Încîntă uneori la Vianu aerul de perfectă contemporaneitate al unor reflexii gîndite cu numeroase decenii în urmă. Să se datoreze oare fenomenul contribuției apreciabile a cugetării sale în edificarea conștiinței literare actuale? Portretul lui Zarifopol, de pildă, creionat la 1926 *(Paul Zarifopol: „Din registrul ideilor gingașe")*, se suprapune fericit celui care în epoca noastră coagulează ca dat al istoriei literare. Pe glosatorul „ideilor gingașe" îl percepem astăzi cu statura moralistului contemplativ și caustic, refăcînd pentru epoca sa criticismul junimist, mai ales în latura lui caragialiană. El pare emblematic pentru atitudinea rațională și liberală a intelectualului român interbelic, îmbinînd original — aș zice levantin — incisivitatea și toleranța minții cu un „impresionism al inimii". Vianu îl va simți identic, din deplină actualitate, cînd opera lui era cu totul embrionară.

Ibrăileanu, ca și Zarifopol, încrustează conștiința criticului mai mult prin latura morală a personalității sale. El i se fixează în amintire cu imaginea unui ins impersonal, lipsit total de vanitate și mișcat doar de o scrupulozitate orgolioasă a profesiei. Această impresie îl face pe Vianu sensibil, cu deosebire, la calitatea de analist a criticului, pe care se străduie să o ilustreze abundent în cronica sa la *Scriitori*

români și străini ([*G. Ibrăileanu: „Scriitori români și străini“*, 1927]). Ce păcat totuși că un volum reprezentativ pentru scrisul lui Ibrăileanu îl inspiră atît de puțin. Tot ce scrie ulterior cu privire la critic pare prilejuit de circumstanțe aniversare și are caracter net memorialistic. Mai pot interesa, cred, astăzi trimiterile abile la Amiel și Proust (*În amintirea lui G. Ibrăileanu*, 1944), prin care încearcă să-i aproximeze formula spirituală, pe făgașul cunoscutei ipohondrii („tipul lui sufletesc se găsea pe linia marilor psihologi suferinzi ai veacului din urmă, un Maine de Biran, un Amiel, un Guyau, un Proust, adică tocmai scriitorii ale căror cărți se găseau de atîtea ori în mîinile sale“), sau ipoteza că interesul de stilistician al criticului, dominant în ultima parte a vieții, ar fi fost inspirat și întreținut de Zarifopol.

Inconsistente un timp, ținînd mai mult de specia cronicii, referințele sale asupra criticii contemporane iau adîncime prin incursiunea pe care Vianu și-o propune în opera și ideologia critică dragomiresciană (*Mihail Dragomirescu*, 1939). Coincident ca deschidere doctrinară marilor sinteze dedicate poeziei, studiul delimitează conceptele dragomiresciene în cadrul întîlnirii lor cu experiența istorică și contingentă a criticii. Prin această manieră, pe care o numește „cercetare istorică“, nuanțîndu-și sugestiv independența față de metoda maestrului, Vianu își explică și apropie expozitiv descendența teoretică a criticului, afinitățile, felul în care mentalitatea sa critică se reorganizează și îmbogățește structural pentru a forma un nou „conținut“, felul în care ea ajunge să servească sau deservească evoluția disciplinei. Criticul și esteticianul i se oferă astfel luminat, în special, din perspectiva atitudinii sale antipsihologiste și antiistoriste, în solidaritate cu marea linie a idealismului estetic și-n opoziție vădită cu orientarea criticii contemporane. Cu toată fervoarea și consecvența diltheyană, cercetarea rămîne însă doar la detalierea tipului de invenție ideologică și exclude programatic, din centrul analizei, limitele criticului.

Pentru Lovinescu, Vianu va avea totdeauna cuvinte calde, dar și prea ceremonioase ca să poată egala, în această privință, acribia viziunii unui Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu sau G. Călinescu. Se rețin totuși cîteva notații referitoare la moralitatea și independența de opinie a criticului: „...Niciînd, în nici o împrejurare, opera sa nu aduce mărturia vreunei tranzacții comode cu propria conștiință, a vreunei slăbiciuni omenești înclinată să sacrifice ceva considerațiilor eterogene și propriului său interes“. Cu această ocazie, criticul insinuează textului și o ușoară obiecție. Scrie, de pildă: „...ca scriitor de idei, criticul mai mult enunță decît demonstrează“; ceea ce mi

se pare o eroare, Vianu acuzînd probabil sintetismul desăvîrșit al expunerii critice lovinesciene, care nu înlocuia demonstrația, ci o continea decantată, după modelul foștilor săi maeștri impresioniști. Într-un alt articol, aceeași *Amintire a lui E. Lovinescu*, criticul se concentrează asupra unei idei care, enunțată doar în primul text cu semnul interogației, își primește acum răspunsul. Cine este vinovat, se întreabă Vianu, de „singurătatea morală" cu care contingentul îl înconjurase pe Lovinescu? Poziția sa se vădește, în fața acestei probleme, destul de originală. Răspunderea este lăsată criticului, minat, după Vianu, de o neîncredere genuină în caracterul omenesc, și-n prelungirea ei, de o dorință expresă de a-l domina public, exprimată în termenii vigilenței critice: „Sentimentul care l-a dominat pe Lovinescu a fost acela al puterii, nevoia imperioasă de a stăpîni, care refuzîndu-i-se în toate formele ei comune, reapărea sub forma cenzurii critice intransigente. Această nevoie de a domina, de a se așeza mai presus de obiectul cercetării sale, îl îndeamnă să-l așeze pe acesta mai prejos de nivelul care i s-ar fi cuvenit." Optica mi se pare destul de acidă, dar nu lipsită de argutie.

Asupra marelui său îndrumător de tinerețe, Ovid Densusianu, ne lasă doar o judecată sincedotică: „Densusianu a fost, în epoca lui, unul din oamenii care au înțeles mai bine întinderea locului pe care îl deține categoria estetică în formula modernă a culturii" *(Ovid Densusianu*, 1945). Importanța dată acestei caracteristici densusiene trimite însă la măsura înaltă în care criticul însuși prețuia categoria estetică.

O ultimă vîrstă de program se face vizibilă în devenirea lui Vianu după anul 1946. Bineînțeles, acest reper ar fi destul de convențional dacă l-am folosi cu valoare dihotomică exclusivă; în mare însă, el sugerează o graniță posibilă între momentul de exploziva creativitate exegetică a deceniului patru și faza care îi succede, distinctă ca expoziție ideologică și metodologică. Dă configurație acestei noi etape, în primul rînd, o sensibilă dislocare doctrinară. În explicarea ei, circumstanțele istorice aduc lumina necesară. Epoca este, se cunoaște, scena unor precipitate transformări politice și, mai ales, a unor acerbe confruntări de idei, care ating forme proletcultiste către sfîrșitul deceniului cinci și începutul deceniului șase. Momentul promovează oficial o distanță tranșantă față de marile tradiții de cultură occidentală, care erau, în fond, și sursele formației lui Vianu. Reacția criticului are semnele unei derute tragice. „Puteam să mă lepăd de mine? își va aminti, mai tîrziu. Puteam oare să renunț la ceea ce mi se lămurise ca adevă-

rat și nobil?" *(Idei trăite)* Zările înseninîndu-se totuși curînd, Vianu va fi dintre cei cîștigați sincer de progresul spiritual al contemporaneității. În acest context, el face efortul, întrucîtva bruscat, de reorientare filozofică. Discipol neokantian în individualitatea sa de conștiință, el aspiră acum la metodele și perspectivele de studiu ale dialecticii materialiste. Personalitatea sa fiind însă, în linii generale, încheiată, conversiunea îl duce mai mult la supralicitarea unor vechi puncte de convergență teoretică. Va redescoperi, de pildă, concepția sa activistă despre cultură și, oarecum în contingența ei, va exploata, cu precădere, în operele investigate acum, temele creației prometeice, ale meșteșugului, ale luptei sociale etc. Unilateralitatea direcției de prospectare critică limitează însă scrisul lui Vianu la un prag de suprafață, întrucîtva jurnalier. Fenomenul se resimte și în plan stilistic. Discursul se monumentalizează, tinde către generalizarea didactică, șablonardă sau se colorează memorialistic, în paguba judecăților particularizatoare. Se întîmplă, de fapt, ceea ce Călinescu semnala cîndva ca posibilitate, pornind de la cîteva pasaje din lucrarea destinată poetului Ion Barbu: „...d. Vianu cultivă aprecierea vagă, oficială, care e, în fond, o exclamație arbitrară, fără să creeze pe loc, în joc secund critic, emoția" *(Adevărul literar și artistic*, 8 septembrie 1935). În echilibrul personalității sale, scăderea acuității analitice se compensa, se pare, cu sporirea aptitudinilor pentru studiul stilistic sau cercetarea comparatistă.

În această perioadă va încerca, paradoxal, să se achite de datoria resimțită față de contemporanul său Arghezi, pentru care, cu prilejuri diverse, dovedise sentimente alese, dar întîrziase să le dea expresie critică. Ceea ce rezultă este, însă, departe de zenitul cugetării sale interbelice asupra poeziei românești. Un vînt de superlative nesupravegheate și retorice suflă în toate textele referitoare la Arghezi, făcînd improprie orice ecuație valorizatoare. Marile simboluri arghezieme sînt narate acum în dulce stil prozaic și deturnate de la sensurile înalt conceptuale la care criticul ridicase cîndva poezia lui Blaga sau Barbu. În dosul lor este închipuit, cu predominanță, chiar în gesturi de revoltă psalmică, poetul de acțiune justițiară. Un ton apologetic, epuizînd gama întinsă a elogiilor, încearcă acum să mute accentul valoric în favoarea ultimelor producții arghezieme *(1907, Cîntare Omului)*. *Cîntare Omului* devine, de pildă, în optica circumstanțială a lui Vianu, un apogeu al gîndirii poetice românești și chiar al literaturilor moderne în genere, răsăritene și de aiurea *(Tudor Arghezi*, 1959; *Tudor Arghezi la optzeci de ani*, 1960). Căutînd, deci, o adaptare grăbită la tonul mo-

mentului, Vianu se face solidar eclipsei lui de gust, el însuşi sporind-o. De altfel, ca şi în proză, unde nu atît noii veniţi, ci un Sadoveanu dădea modele pentru poncifele vremii, în critică, Vianu a emis şi întreţinut, un timp, cîteva din clişeele ei. Cu totul recuperabile rămîn însă observaţiile sale stilistice. Disociind, în manieră leospietzeriană, marile inovaţii argheziene în domeniul limbajului poetic, Vianu se descoperă în faţa unei reforme lingvistice fără precedent imediat în poezia românească. Sentimentul de covîrşire pe care îl încearcă acum îi dictează, se pare, comparaţia insistentă cu Eminescu (*Eminescu şi Arghezi*, 1960; *Tudor Arghezi la optzeci de ani*). Felul în care realizează şi utilizează această polarizare critică supără însă prin stereotipie. Confruntînd cele două momente poetice în vederea stabilirii unei echivalenţe, în special din perspectivă tropologică, criticul goleşte pur şi simplu spaţiul istoric al mişcării de experienţele ei mai importante. Intuiţii mai verosimile în ordinea demonstraţiei are însă cînd, prin aceleaşi merite reformatoare, caută să-l încorporeze pe poet aventurii lirice postbaudelairiene. Socotindu-l reprezentativ pentru calitatea şi amploarea eforturilor naţionale de modernizare poetică, criticul îl vede consunînd experienţei unui Ady Endre, Alexandr Blok, Esenin sau Maiakovski (*Tudor Arghezi şi înnoirea lirismului european*, 1964). Evident, noile racordări comparatiste îl coboară, parcă, de data aceasta, dar ele mi se par a citi mai bine spiritul inovaţiilor argheziene şi chiar locul lor în evoluţia conceptului poetic universal.

Reinvestigînd opera Hortensiei Papadat-Bengescu (*Hortensia Papadat-Bengescu*, 1955), Vianu valorifică ipoteze critice mai vechi. Combate iarăşi ideea proustianismului în proza bengesciană, deşi acum, confruntată cu o întreagă bibliografie a temei, poziţia sa este mult mai vulnerabilă; exaltă ochiul de clinician al prozatoarei sau densitatea muzicală a limbii romaneşti; revede în *Balaurul* capodopera autoarei, cu reţineri în privinţa elocuţiei stilistice. Contemporaneitatea sa păstra însă, în jurul prozatoarei, o tăcere umilitoare, opera ei fiind practic scoasă din circulaţie. Gestul criticului se încarcă, de aceea, cu o semnificaţie militantă, de o anume cutezanţă în ordine istoric-literară.

Sadoveanu îl inspiră din nou în această epocă, dar în cadrul aceluiaşi „gen", numit undeva „al elogiului academic", pe care îl adoptă îndeosebi faţă de contemporanii săi clasicizaţi. Din noianul epitetelor cordiale se discern totuşi şi estimaţii care surprind prin noutate, cum sînt, de pildă, cele referitoare la conceptul de umanism sadovenian, explicat stilistic (*Înţelepciune şi politeţe*, 1955) sau cel de măreţie demiurgică, explicat biografic (*Măreţia lui Sadoveanu*, 1961).

Cînd notorietatea celor investigaţi, de obicei asociată şi unei senectuţi înaintate, nu-l mai ţine pe Vianu prizonier frazelor encomiastice, reacţiile sale critice recîştigă funcţiile firesti ale comunicării. Demersul în opera dramaturgului Mihail Sorbul (*Teatrul lui M. Sorbul*, 1956) se restrînge, de pildă, la datele absolut esenţiale caracterizării critice. Rolul său în reformularea problematicii teatrale va fi diferenţiat în respectul vizibil al proporţiilor, ca un *distinguo* provocator la entuziasmul primilor critici ai autorului, Mihail Dragomirescu şi Ion Trivale. Vom avea, astfel, un Mihail Sorbul care impune teatrului românesc de vîrstă romantică exigenţa unei poetici naturaliste, dar, care, rămas la acest stadiu improgresiv, ajunge să promoveze el însuşi convenţii.

Lui Ralea (*Mihai Ralea*, 1956) îi compune, de asemenea, cu linii sigure, portretul unui om „teoretic", ieşit din matca psihologismului şi a sociologismului materialist, afin prin izvoare de cultură lui Ibrăileanu şi aplecat, ca şi acesta, unei critici funcţionale, „creatoare de noi puncte de vedere". Viziunea reintră, deci, uneori, în regimul unei netăgăduite fermităţi de reflexie.

Acelaşi lucru se întîmplă în abordarea lui Călinescu. Numai că în subsolul cercetării se frămîntă parcă şi o undă caustică. G. Călinescu este văzut operînd în primul rînd cu mijloacele simpatiei poetice, prin „vibraţie afectivă" în faţa operei, împrejurare în care Vianu se crede obligat a-i aprecia (ironic?) şi contribuţia imaginaţiei sau a sentimentalităţii. Oricît de multă culoare temperamentală am atribui însă metodei critice călinesciene, nu putem îmbrăţişa verdictul lui Vianu, pentru că el o aliniază impresionismului. Nuanţările ulterioare, printre care şi motivate conectări cu Croce, nu reuşesc să atenueze incisivitatea primei ipoteze.

Chipul oarecum discontinuu în care cristalizează cugetarea critică la Vianu dezvăluie, în egală măsură, şi fermenţii unităţii. Trei mari nervuri par să străbată şi să concerteze treptele edificiului său doctrinar: conştiinţa modernistă a criticului (militantismul său în slujba ideii de nou, actual, modern, care-l situează în avangarda gîndirii teoretice a momentului), conştiinţa etică („răspunderea morală" pentru cuvîntul rostit şi năzuinţa de a-l ridica, prin ea, la universalitate) şi conştiinţa melioristă (desemnînd sensul general uman pe care Vianu îl inculcă faptei sale literare). Ele dau coerenţă acţiunii critice, dar şi o indutabilă originalitate. În contextul epocii, adeziunea modernistă asigură criticului o poziţie privilegiată, totdeauna în progresul cerce-

tării; etosul său impune modelul „imparţialităţii grave"; instinctul meliorist îi individualizează prezenţa în contingent printr-un elan umanitarist şi o devoţiune particulară faţă de autor şi operă. Vianu nu va fi, de aceea, învinuit de impresionism (în sensul lipsei de fundament teoretic); rectitudinea sa etică va sta în respectul contemporanilor; moderaţia melioristă îl va ţine, în genere, departe de raza polemicilor.

În legătură cu critica lui Vianu se pronunţă adesea, ca şi cum ar numi o realitate fundamentală, sintagma de solemnitate aulică. Într-o accepţie tendenţioasă, ea pare o acuzaţie de elitarism şi trimite la aerul sacerdotal şi savantesc cu care criticul lezează uneori habitudinile criticii contemporane. Într-un sens mai propriu şi intim, scrisului său, ea acoperă însă o reacţie temperamentală, destul de benignă în semnificaţiile ei. Este starea de superioritate olimpiană, provocatoare în pozitivismul ei manifest, prin care criticul îşi propune parcă să reitereze, în condiţiile actualităţii, o regalitate critică de tip maiorescian. Vianu este însă un mag meliorist lipsit cu desăvîrşire de veleităţi autocratice; în timp ce mişcarea literară a contingentului se oferă cu un proteism democratic, semn al eradicării moderniste. De aceea, atitudinea sa va fi receptată mai mult ca o infatuare şi va transpira, pentru contemporani, un anume conservatorism. Dacă ne gîndim că şi Lovinescu (înaintea lui, Mihail Dragomirescu), înzestrat cu aptitudini mult mai potrivite criticului de campanie, tentase o asemenea ipostază, aspiraţia lui Vianu apare scuzabilă şi, prin scopul ei nobil, constructivă. De altfel, faptul că acelaşi Lovinescu îl vede un posibil critic al generaţiei sale, Călinescu (peste oscilaţiile sale de opinie) îi admiră „liniştea ideologică", Ion Barbu recunoaşte în scrisul său o înaltă magistratură, iar Camil Petrescu îl consideră „profesorul de estetică al culturii româneşti" — contemporaneitatea noastră ratificînd, şi augmentînd, în genere, această optică — sugerează că Vianu s-a apropiat întrucîtva idealului său.

MIHAI DASCAL

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. *EDIȚII*

MASCA TIMPULUI. SCHIȚE DE CRITICĂ LITERARĂ. Arad, Editura librăriei diocezane ortodoxe române, „Biblioteca «Semănătorul»", 1926.

ION BARBU, București, Editura Cultura națională, 1935. Reeditat cu titlul INTRODUCERE ÎN OPERA LUI ION BARBU, București, Editura Minerva, seria „Introducere în opera lui...", 1970.

STUDII ȘI PORTRETE LITERARE, Craiova, Editura Ramuri, 1938.

MIHAIL DRAGOMIRESCU, București, f.e., 1939. Reeditat în TREI CRITICI LITERARI, București, f.e., „Biblioteca pentru toți", nr. 1550 — 1551, [1944].

E. LOVINESCU, București, f. e., 1942 (coautor). Reeditat în TREI CRITICI LITERARI, București, f.e., „Biblioteca pentru toți", nr. 1550—1551, [1944].

FIGURI ȘI FORME LITERARE, București Editura Casa școalelor, 1946.

LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI LITERATURĂ NAȚIONALĂ, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956.

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. București, Editura Academiei, 1963.

TUDOR ARGHEZI. Text bilingv, francez-român. București, Editura didactică și pedagogică, 1964. (Universitatea București, Cursurile de vară de limbă, literatură, istorie și artă a poporului român. Seria II: Literatură. 1.)

STUDII DE LITERATURĂ ROMÂNĂ, București, Editura didactică și pedagogică, 1965.

SCRIITORI ROMÂNI, I—III. Ediție îngrijită de Cornelia Botez. Antologie, prefață și tabel cronologic de Pompiliu Marcea. București, Editura Minerva, colecția „Biblioteca pentru toți", 1970.

OPERE, 1,3,5. Text stabilit de Cornelia Botez. București, Editura Minerva, 1971, 1973, 1975.

SCRIITORI ROMÂNI DIN SECOLUL XX. Antologie, postfață și bibliografie de Mihai Dascal. București, Editura Minerva, seria „Arcade", 1979.

II. *REFERINȚE CRITICE*

Pompiliu Constantinescu: *Doi eseiști: Lucian Blaga, „Ferestre colorate"; Tudor Vianu, „Masca timpului"*, în „Viața literară", an. I, nr. 22, 9 octombrie 1926. Reprodus în *Critice*, București, Editura Vremea, 1933. Ediție curentă, în *Scrieri*, V. Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu. București, Editura Minerva, 1971, p. 158—163.

E. Lovinescu: *Critica tînără:... 3. Tudor Vianu*, în *Istoria literaturii române contemporane, II. Evoluția criticii literare*. București, Editura Ancora, 1926. Ediție curentă, în *Scrieri*, IV. Ediție de Eugen Simion. București, Editura Minerva, seria „Scrieri", 1973, p. 345—346. *Siluete de critici. 1. Tudor Vianu*, în *Memorii. II. 1916—1931*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1932. Ediție curentă, în *Scrieri*, II. Ediție și prefață de Eugen Simion. București, Editura Minerva, seria „Scrieri", 1970, p. 343—345.

Al. Dima: *Un adevărat eseist*, în „Secolul", an. I, nr. 4, 6 martie 1932.

Șerban Cioculescu: *Anul literar. Critică, eseu, memorii*, în „Adevărul", an. XLIX, nr. 15635, 1 ianuarie 1935. *Tudor Vianu, „Ion Barbu"*, în „Adevărul", an. XLIX, nr. 15703, 23 martie 1935.

Octav Șuluțiu: *Tudor Vianu, „Ion Barbu"*, în „Familia", seria a III-a, an. II, nr. 1, martie 1935. Reprodus în *Scriitori și cărți*. Ediție îngrijită, tabel cronologic și prefață de Nicolae Florescu. București, Editura Minerva, 1974, p. 386—390.

Ovidiu Papadima: *Tudor Vianu, „Ion Barbu"*, în „Gîndirea", an. XIV, nr. 5, mai 1935.

Vladimir Streinu: *Critica și poezia*, în „Revista Fundațiilor regale", an. II, nr. 5, mai 1935. Reprodus cu titlul *Tudor Vianu despre Ion Barbu sau Critica și poezia*, în *Pagini de critică literară*, I. *Marginalia, eseuri*. București, Editura pentru literatură, 1968, p. 230—246.

Ion Chinezu: *Tudor Vianu, „Ion Barbu"*, în „Gînd românesc", an. III, nr. 5—6, mai-iunie 1935. Reprodus în *Pagini de critică*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 228—229.

G. Călinescu: *Tudor Vianu, „Ion Barbu"*, în „Adevărul literar și artistic", an. XIV, nr. 770, 8 septembrie 1935.

Pompiliu Constantinescu: *Tudor Vianu, „Ion Barbu"*, în „Vremea", an. VIII, nr. 409, 13 octombrie 1935. Reprodus în *Scrieri*, V. Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu. București, Editura Minerva, 1971, p. 182—185.

B. Munteano: *Préfigurations esthétiques. L'esthétique en tant que science. Tudor Vianu*, în *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1938, p. 199—201.

Pompiliu Constantinescu: *Tudor Vianu, „Scriitori și portrete literare"*, în „Vremea războiului", an. XIII, nr. 625, 2 noiembrie; nr. 626, 9 noiembrie 1941. Reprodus în prima parte a articolului *Critica universitară*, în *Eseuri*, București, Editura Casa școalelor, 1947. Ediție curentă, în *Scrieri*, V. Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu. București, Editura Minerva, 1971, p. 190—199.

G. Călinescu: *Tudor Vianu*, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 828—829.

E. Lovinescu: *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, Editura Casa școalelor, 1943, p. 371—377.

Camil Petrescu: *Tudor Vianu*, în „Revista Fundațiilor regale", an. XI, nr. 9, septembrie 1944. Semnat C.P. Reprodus în *Opinii și atitudini*, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 245.

Șerban Cioculescu: *Un neoumanist: Tudor Vianu* (18 martie 1945), în *Aspecte literare contemporane. 1932—1947*. București, Editura Minerva, 1972, p. 716—717.

Adrian Marino: *Trei critici literari văzuți de T. Vianu*, în „Revista Fundațiilor regale", an. XII, nr. 3, martie 1945.

Edgar Papu: *Trei critici români*, în „Democrația", an. II, nr. 35, 15 iulie 1945.

Octav Șuluțiu: *Tudor Vianu, „Figuri și forme literare"*, în „Apărarea", an. I, nr. 48, 11 noiembrie 1946. Reprodus în *Scriitori și cărți*. Ediție îngrijită, tabel cronologic și prefață de Nicolae Florescu. București, Editura Minerva, 1974, p. 386—390.

Mihai Ralea: *Un portret al lui Tudor Vianu* (1956), în „Contemporanul", nr. 22, 28 mai 1965. Reprodus în *Scrieri*, II, București. Editura Minerva, 1977, p. 486—490.

Perpessicius: *Tudor Vianu, „Literatură universală și literatură comparată*, în *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor. 1957—1960*. București, Editura pentru literatură, 1961, p. 159—167.

Vladimir Streinu: *Un erudit al impresiei artistice*, în „Contemporanul", nr. 23, 5 iunie 1964. Reprodus în *Pagini de critică literară*. IV. *Marginalia, eseuri*. Ediție îngrijită de George Muntean. București, Editura Minerva, 1976, p.222—224.

Șerban Cioculescu: *Amintirea lui Tudor Vianu, omul kalokagatiei*, în „Secolul 20", an. IV, nr. 6, iunie 1964.

Al. Dima: *Tudor Vianu*, în „Iașul literar", an. XV, nr. 6, iunie 1964.

Leon Baconsky: *„Uomo universale"*, în „Steaua", an. XV, nr. 7, iulie 1964.

Ion Dodu Bălan: *Tudor Vianu — un spirit universitar superior*, în *Valori literare*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 227—232.

Ion Biberi: *Criticul, eseistul, istoricul literar, stilistul*, în *Tudor Vianu*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 157—205.

Const. Ciopraga: *Stilul lui Tudor Vianu*, în *Portrete și reflecții literare*, București Editura pentru literatură, 1967, p. 247—254.

* * * — *Tudor Vianu. Biobibliografie*. Cuvînt înainte de Mircea Tomescu. București, Universitatea București. Biblioteca Centrală Universitară, 1967.

Al. Piru: *Critici și eseiști. Generația vîrsnică... Tudor Vianu*, în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 486—490.

Ion Pascadi: *Estetica și critica*, în *Estetica lui Tudor Vianu*, București, Editura științifică, seria „Estetică", 1968, p. 153—166.

Geo Șerban: *Tudor Vianu sau idealul perfecțiunii*, în *Exegeze*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 113—141.

Alexandru George: *O posibilitate a criticii* (1969), în „Viața românească", an. XIV, nr. 2, februarie 1971. Reprodus cu titlul *Tudor Vianu. Nobil profil*, în *Semne și repere*, București, Editura Cartea românească, 1971, p. 315—329.

Domițian Cesereanu: *Tudor Vianu. Paradoxul artei*, în *Ipostaze*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 5—31.

Valeriu Râpeanu: *Tudor Vianu. Mentorul*, în *Interferențe spirituale*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 105—109.

Mihai Ungheanu: *Pozitivul Ianus*, în *Campanii*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 42—47;.

Mircea Martin: *Tudor Vianu, simetria revelată a ideilor*, în „Luceafărul", an. XIV, nr. 36, 4 septembrie 1971.

Dimitrie Păcurariu: *Tendințe clasice în literatura română a secolului XX. 8. Tudor Vianu*, în *Clasicismul românesc*, București, Editura Minerva, 1971, p. 205—209.

Al. Oprea: *Tudor Vianu și „Hombre secreto"* (1971), în *Incidențe critice*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 29—33.

Florin Mihăilescu: *Vianu sau demnitatea criticii*, în „Luceafărul", an. XV, nr. 52, 23 decembrie 1972.

Liviu Călin: *Tudor Vianu*, în *Portrete și opinii literare*, București, Editura Albatros, 1972, p. 204—210.

Ion Rotaru: *Tudor Vianu*, în *O istorie a literaturii române*, II, București, Editura Minerva, 1972, p. 742—746.

Mircea Martin: *Pioasa minimalizare* (1973), în *Identificări*, București, Editura Cartea românească, 1977, p. 185—188.

Traian Podgoreanu: *Drama centaurului (Schiță de profil pentru Tudor Vianu)*, în *Umanismul lui Tudor Vianu*, București, Editura Cartea românească, 1973, p. 18—26.

Al. Călinescu: *Puncte de reper* (III), în „Cronica", an. IX, nr. 4, 25 ianuarie 1974.

Const. Ciopraga: *Tudor Vianu și literatura română* (I, II, III, IV, V), în „Cronica", an. IX, nr. 18, 3 mai; nr. 19, 10 mai; nr. 20, 17 mai; nr. 21, 24 mai; nr. 22, 31 mai 1974.

Mircea Martin: *„Un destin de excepție formulat pe cale normală"*, în „Luceafărul", an. XVII, nr. 21, 25 mai 1974. *Tudor Vianu și idealul clasic al omului*, prefață la *Tudor Vianu, „Idealul clasic al omului"*, București, Editura enciclopedică română, 1974. Reprodus în *Identificări*, București, Editura Cartea românească, 1977, p. 103—138.

Al. Călinescu: *Un precursor: Tudor Vianu*, în „Convorbiri literare", nr. 6, iunie 1974.

Gabriel Dimisianu: *Echilibru și adecvare*, în *Valori actuale*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 14—16.

Dumitru Micu: *Tudor Vianu*, în *Periplu*, București, Editura Cartea românească, 1974, p. 58—60.

Ovid S. Crohmălniceanu: *Critica universitară: Tudor Vianu...*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*. III. *Dramaturgia și critica literară*. București, Editura Minerva, 1975, p. 226—258.

Ion Vlad: *Tudor Vianu sau inițiativele rațiunii*, în *Lecturi constructive*, București, Editura Cartea românească, 1975, p. 48—56.

Eugen Simion: *Tudor Vianu*, în „Luceafărul", an. XIX, nr. 15, 10 aprilie 1976, rubrica „Fragmente critice".

Eugen Florescu: *Exemplul lui Vianu*, în „Scînteia tineretului", an. 8370, 20 aprilie 1976.

George Gibescu: *Ion Barbu văzut de Tudor Vianu*, în „Luceafărul", an. XIX, nr. 33,14 august 1976.

Titu Popescu: *Tudor Vianu despre specificul național în artă* în „Steaua", an. XXVII, nr. 9, septembrie 1976.

Ecaterina Țarălungă: *Tudor Vianu, spirit modern*, în „România literară", an. IX, nr. 42, 14 octombrie 1976.

Nicolae Balotă: *Critici și esteticieni: ...Tudor Vianu...*, în *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*. București, Editura Minerva, seria „Confluențe", 1976, p. 256—269.

Eugen Simion: *Tudor Vianu*, în *Scriitori români de azi*, II București, Editura Cartea românească, 1976, p. 369—390.

Lucian Raicu: *„Un sacerdot al simpatiei"*, în *Critica — formă de viață*, București, Editura Cartea românească, 1976, p. 8—9.

* * * — *Tudor Vianu. „Nesfîrșita delicatețe sufletească..."* (evocat de Șerban Cioculescu, Al. Dima, Edgar Papu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga), în *13 Rotonde*. Transcrierea, colaționarea textelor și notelor de Claudia Dimiu, Ruxandra Mihăilă, Manuela Tănăsescu. Postfață de Nicolae Florescu. București, Muzeul literaturii române, „Biblioteca «Manuscriptum»", 1976, p. 187—203.

Florin Mihăilescu: *Conceptul de critică literară în România*, I, București, Editura Minerva, seria „Momente și sinteze", 1976, p. 433—440.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga: *Tudor Vianu*, în „România literară", an. X, nr. 51, 22 decembrie 1977.

Ileana Oancea: *Actualitatea lui Tudor Vianu*, în „Orizont", an. XXIX, nr. 1, 6 ianuarie 1978.

Ecaterina Ţarălungă: *Tudor Vianu ca moment critic*, în „Ramuri", an. XV, nr. 4, 15 aprilie 1978.

Edgar Papu: *Tudor Vianu. Protéc ou le polymorphisme en critique*, în „Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 4, octombrie — decembrie 1978.

Ion Lotreanu: *Critica lui Tudor Vianu*, în „Săptămîna culturală a capitalei", serie nouă, nr. 477, 25 ianuarie 1980; nr. 478, 1 februarie 1980.

Pompiliu Marcea: *Tudor Vianu, „Scriitori români din secolul XX"*, în „Informaţia Bucureştiului", an. XXVII, nr. 8 210, 20 februarie 1980, rubrica „Moment editorial prezentat de...".

Emil Nicolae: *Tudor Vianu, „Scriitori români din secolul XX"*, în „Convorbiri literare", nr. 5 (125), mai 1980.

Ecaterina Ţarălungă: *T. Vianu — rigoarea metodei*, prezentare la *Tudor Vianu — „... reflectarea literară a tumultului social..." Probleme ale literaturii române în perioada 1900—1944*, în „Manuscriptum", an. XII, nr. 2, aprilie — iunie 1981.

Henri Zalis: *Un model: Tudor Vianu*, în „Steaua", an. XXXII, nr. 10, octombrie 1981.

Nicolae Manolescu: *Reîntîlnire cu Tudor Vianu*, în „România literară", an. XV, nr. 52, 23 decembrie 1982.

Geo Şerban: *Floare a darurilor*, în „România literară", an. XVII, nr. 20, 17 mai 1984.

Zoe Dumitres-cu-Buşulenga: *Echilibru al valorilor*, în „Contemporanul", nr. 31 (1968), 27 iulie 1984. (Cu supratitlul *Un cărturar român de talie universală: Tudor Vianu.)*

Dan Grigorescu: *Profesorul*, în „Contemporanul", nr. 31 (1968), 27 iulie 1984. (Cu supratitlul *Un cărturar român de talie universală: Tudor Vianu.)*

George Macovescu: *Sobrietatea raţiunii profunde*, în „Contemporanul" nr. 31 (1968), 27 iulie 1984. (Cu supratitlul *Un cărturar român de talie universală: Tudor Vianu.)*

George Gană: *Vocaţia clasicului*, în „Contemporanul", nr. 32 (1968), 3 august 1984.

Henri Zalis: *Un mare cărturar patriot: Tudor Vianu*, în „Scînteia tineretului. Supliment literar și artistic", an. 4, nr. 42, 14 octombrie 1984.

Ecaterina Țarălungă: *Critica literară*, în *Tudor Vianu*, București, Editura Cartea românească, 1984, p. 24—64.

Dim. Păcurariu: *Tudor Vianu*, în „Convorbiri literare", an. XCI, nr. 1, ianuarie 1985, suplimentul „Pagini bucovinene", an. 4, nr. 1 (37).

M. D.

CUPRINS

Argument 5

Masca timpului 7
Ce s-a schimbat în literatura românească 18

I

D. Iacobescu 25
Un scriitor nou [Camil Petrescu, poetul] 30
Poezia lui Ion Pillat 34
Lucian Blaga, poetul 53
Ion Barbu 61
G. Bacovia în ediție definitivă 120
Ion Minulescu al posterității 127
Alegorism [V. Voiculescu] 134
Tudor Arghezi 144
Eminescu și Arghezi 149
Arghezi, poet al actului literar 153
Tudor Arghezi și înnoirea lirismului european 158

II

O ideologie feminină. Noua feminitate. [Hortensia Papadat-Bengescu] 165

Hortensia Papadat-Bengescu 167
Hortensia Papadat-Bengescu 171
Un poet al Ardealului (L. Rebreanu: „Ion") 176
Panait Istrati: „Chira Chiralina" 182
Cezar Petrescu (Cu prilejul volumului „Omul din vis") 187
I. Vinea: „Descîntecul și flori de lampă" 192
Matei Ion Caragiale 195
Patru decenii de la publicarea primei opere a d-lui Mihail Sadoveanu 205
Măreția lui Sadoveanu 224

III

Teatrul d-lui Lucian Blaga 228
Teatrul lui M. Sorbul 235

IV

D. Caracostea: „Personalitatea lui Eminescu" 242
[G. Ibrăileanu: „Scriitori români și străini"] 247
E. Lovinescu la șaizeci de ani 249
Mihail Dragomirescu 255
Mihai Ralea 274

Postfață (Tudor Vianu, critic al actualității literare) 291
Bibliografie selectivă 325

Lector AURORA SLOBODEANU
Tehnoredactor ELENA CĂLUGĂRU

Bun de tipar 06.06.86
Coli ed. 18,83 coli tipar 21

Tiparul executat sub comanda nr. 50 577
la C.P.C.S., Republica Socialistă România

ARCADE

EDITURA
MINERVA

SCRIITORI ROMANI DII
UNU12877
5.00 Lei

Lei 15,50